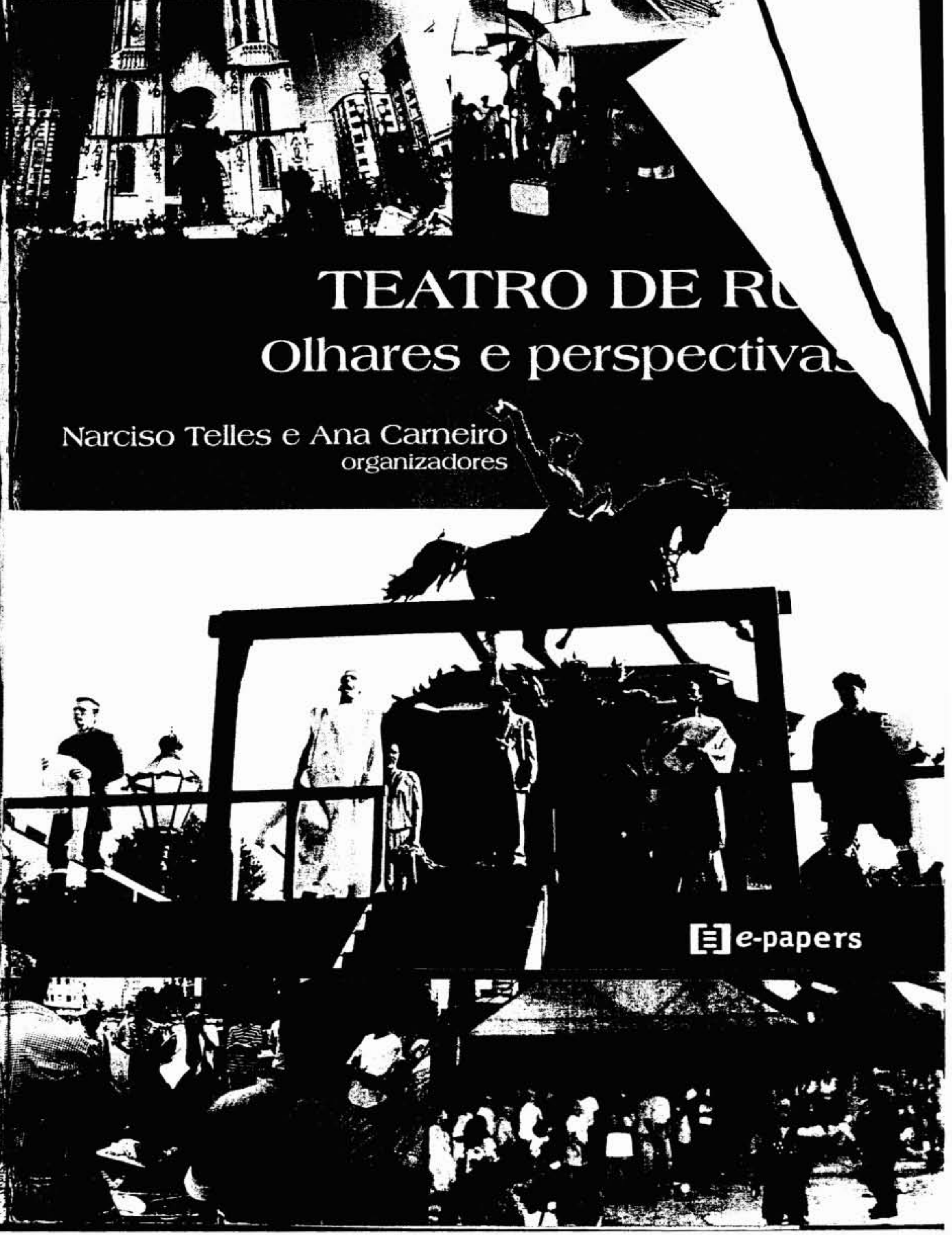
A pesquisa em teatro no Brasil vem apresentando, nas últimas décadas, uma produção significativa e de fundamental importância para a compreensão do nosso Teatro. Com a ampliação dos cursos de pós-graduação na área, a consolidação de novas linhas de pesquisa, a reorganização curricular dos cursos de graduação (bacharelados e licenciatura) e a criação da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, aumentamos o número de artistas-pesquisadores e as possibilidades temáticas de investigação.

O livro *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas* segue este caminho, apresentando um conjunto de estudos e reflexões em torno do teatro de rua, como parte integrante das atividades do Projeto de Pesquisa Teatro de Rua: processos criativos e formação do ator/atuador desenvolvido entre os anos de 2001-2003 no interior do Núcleo de Criação e Pesquisa Teatral – TRIBO da Universidade Federal de Uberlândia.

ISBN 85-7650-037-X
9 798576 500376

e-papers

TEATRO DE RUA



TEATRO DE RU
Olhares e perspectiva

Narciso Telles e Ana Carneiro
organizadores

e-papers

Teatro de rua
Olhares e perspectivas

Narciso Telles e Ana Carneiro
organizadores

Rio de Janeiro, 2005
e-papers

© Narciso Telles & Ana Carneiro/E-papers Serviços Editoriais Ltda., 2005.
Todos os direitos reservados à Narciso Telles & Ana Carneiro/E-papers Serviços Editoriais Ltda. É proibida a reprodução ou transmissão desta obra, ou parte dela, por qualquer meio, sem a prévia autorização dos editores.

Impresso no Brasil.
1ª edição em 2005.

ISBN 85-7650-037-X

Projeto gráfico, diagramação e Capa
Lívia Krykhtine

Revisão
Mário Oliveira
Helô Castro

Esta publicação encontra-se à venda no *site* da
E-papers Serviços Editoriais.
http://www.e-papers.com.br
E-papers Serviços Editoriais Ltda.
Rua Mariz e Barros, 72, sala 202
Praça da Bandeira – Rio de Janeiro
CEP: 20.270-006
Rio de Janeiro – Brasil

Telles, Narciso; Carneiro, Ana (org.)
Teatro de rua: Olhares e perspectivas / Organização de Narciso Telles e Ana Carneiro. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. 1ª edição.
226 pág.

1. Projeto de Pesquisas Teatro de Rua 2. Produção teatral de rua no Brasil
I. Título

CDD 792.02

Sumário

5 **Apresentação**

7 **PARTE I: CONCEITOS E PERSPECTIVAS**

8 **A casa e a barraca**
Lidia Kosovski

20 **Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua**
André Luiz Antunes Netto Carreira

38 **Espaço cênico/ espaço urbano: Reflexões sobre a relação teatro-cidade na contemporaneidade**
Ricardo José Brügger Cardoso

60 **Espaço**
Amir Haddad

64 **O teatro e a cidade / o ator e o cidadão**
Amir Haddad

75 **PARTE II: OLHARES BRASILEIROS**

76 **O espaço do circo-teatro e o espaço da rua: Entrevistas com o Teatro de Anônimo**
Paulo Merisio

98 **Retalhos de um Brasil mestiço, colonial mas contemporâneo**
Denise Espírito Santo

116 **A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/ator: O papel do apresentador-narrador (Tá na Rua – 1981)**
Ana Carneiro

140 **...E lá se vão mais de 26 anos pelas ruas do mundo... oxente, teatro de rua?**
Lindolfo Amaral

150 **A política na rua: Um olhar sobre a tribo de atuadores *Ói Nóis Aqui Traveiz***
Rosyane Trotta

164 **Ator e as possibilidades da cena no espaço urbano**
Narciso Telles

186 **O riso na praça pública: Uma análise das trocas verbais nos espetáculos de rua do Largo da Carioca**
Luciana Gonçalves de Carvalho

204 **Ruas pré-históricas, rotas virtuais e *furamòviles***
Fernando Pinheiro Villar

224 **Os autores**

Apresentação

A pesquisa em teatro no Brasil vem apresentando, nas últimas décadas, uma produção significativa e de fundamental importância para a compreensão do nosso Teatro. Com a ampliação dos cursos de pós-graduação na área, a consolidação de novas linhas de pesquisa, a reorganização curricular dos cursos de graduação (bacharelados e licenciatura) e a criação da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, aumentamos o número de artistas-pesquisadores e as possibilidades temáticas de investigação.

O livro *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas* segue este caminho, apresentando um conjunto de estudos e reflexões em torno do teatro de rua, como parte integrante das atividades do Projeto de Pesquisa Teatro de Rua: processos criativos e formação do ator/atuador desenvolvido entre os anos de 2001-2003 no interior do Núcleo de Criação e Pesquisa Teatral – TRIBO da Universidade Federal de Uberlândia.

Dividido em três partes, o livro não tem a intenção de formar um conjunto unívoco; preocupa-se sim em oferecer ao leitor possibilidades olhares e enfoques sobre o tema. No primeiro bloco de estudos, encontram-se ensaios de caráter conceitual, procurando fornecer instrumentos que nos possibilitem analisar o teatro de rua em sua especificidade.

No segundo momento os estudos abarcam a produção teatral de rua brasileira, passando pelos diversos grupos que desenvolvem esta modalidade teatral em nosso País. Por último, uma reflexão em torno do trabalho do Grupo Catalão La Fura dels Baús.

No mais, é só lembrar do dito mambembe: "*o raio, o sol suspende a lua. Olha o teatro no meio da rua*".

Narciso Telles & Ana Carneiro
Organizadores

PARTE I

Conceitos e perspectivas

A casa e a barraca

Lidia Kosovski

> Diga-me que casa imaginas e te direi quem és.[1]
>
> *Durand*

Parece óbvio que "organizar-se", em toda e qualquer experiência grupal do ser humano foi sempre ligado a uma identificação de lugares, valorizando uns, abandonando outros, construindo arquiteturas, demarcando porções de territórios, erigindo muros, com objetivos utilitários ou simbólicos. A demarcação do espaço, como a do tempo foram certamente fundamentais para toda e qualquer configuração social do ser humano. Deste modo espaço e tempo são considerados na crítica kantiana da razão como categorias *a priori* do entendimento, funcionaram desde as primeiras sociedades como ponto de vista, como dimensões objetivas do mundo circundante e também da existência social.

Quando consideramos a idéia de uma demarcação espacial destinada à cena, ao cênico[2], um espaço cênico – podemos aceitá-lo sumariamente como "o lugar onde acontece a representação". Esta definição pode ser compreendida como denominador comum de todo e qualquer tipo de representação, para qualquer espetáculo.

Historicamente, até o início deste século, vislumbra-se com certa objetividade regiões físicas delimitadas dentro da ordem social, lugares onde as representações teatrais tinham por norma se efetuar. Podemos portanto, falar rigorosamente em organizações espaciais e arquitetônicas destinadas ao espetáculo, regido por leis relativamente claras.

No campo da arte teatral no Ocidente, a demarcação do espaço físico para a sua cena definiu cinco configurações espaciais fundantes, que sempre guardaram um tipo de relação com a cidade, cinco tipologias básicas de palco que atenderam às normas de encenação de cada período histórico onde foram inscritos: o palco do anfiteatro grego, como figura de uma conquista da cidade, como um espaço político; o palco múltiplo medieval com seus lugares descontínuos espalhadas pela aldeia; o palco triplo elisabetano denota a relação entre a "vida feudal (a plataforma, lugar de combates e do desdobramento das multidões), a nova diplomacia maquiavélica (o *recess*, lugar das manobras excusas) e a interioridade da *chamber*";[3] o espaço renascentista da tragédia clássica que deve ser visto não como um espaço mimético, mas como um espaço abstrato que espelha a cidade como referência de ordem; e finalmente o palco italiano, o espaço mimético, como espaço de espelhamento da realidade, criado progressivamente durante o decorrer do século XVIII para chegar ao seu coroamento no século XIX, na própria medida em que a burguesia constrói o lugar concreto de suas próprias coisas. Deles derivaram variações espaciais e arquitetônicas engendradas pelo desenvolvimento do espetáculo teatral, como condicionaram as relações de contato entre cena e público.

---

[1] DURAND, Gilbert (1997), p. 243.

[2] O cênico tem uma pontuação própria, usa os recursos do palco para isso, tem uma gramática especial para expor todo e qualquer elemento da cena.

Como mais um dos componentes da discussão sobre o sentido da arte proposta no final no século XIX, quando se instaura a "crise da representação", identificada como efeito dos mecanismos de compressão do tempo-espaço, o espaço mimético, ilusionista, se desconstrói bruscamente, cedendo lugar para situações espaciais múltiplas – inaugura-se outra nova questão, o questionamento do edifício teatral como suporte.

> "Ter ou não ter" um edifício teria que ver com "o ser ou não ser" do teatro? Este questionamento percorreu o século XX, explícita ou implicitamente, representando um campo de rupturas, como fonte de reflexão e ação para as vanguardas históricas, para o teatro de *agit-prop*,[4] para os *happenings* da década de 1960, para a *performance art*, para o "teatro de rua".[5]

---

[3] Cf. UBERSFELD, Anne em verbete de CORVIN, Michel (1995), p. 324.

[4] O termo *agit-prop* tem origem no russo *agitatsiya-propaganda:* agitação e propaganda surgido depois de 1917 tendo se desenvolvido em suas primeiras formas, sobretudo na Rússia e na Alemanha entre 1919 e 1932. Caracterizado mais como um instrumento político de perspectiva marxista, mais do que uma excelência artística, é tido como um híbrido entre teatro e discurso ideológico.

[5] "O teatro de rua", vastíssimo tema, deve ser visto como uma modalidade específica das artes cênicas, desdobrado em inúmeras formas de encenação. A grosso modo, segundo Eugenio Barba "nasce do fascínio de um teatro político e de um teatro existencial e também da festa na rua". Para um amplo estudo do tema ver CRUZIANI e FALLETTI (1999).

Foram abertos caminhos para que, as *performances*[6] e a cena teatral contemporânea fizessem suas escolhas de espaço e pudessem desenvolver-se e penetrar no mundo como diversidade e multiplicidade.

Criaram-se assim poéticas de auto-exílio. Um exílio, e não um degredo, sediado na realidade, na cidade e seus arredores, nas ruas ou sob tetos escolhidos e transformados a cada momento, que se armam e se desarmam como uma tenda – uma invenção de espaços, de arquiteturas móveis, voláteis e efêmeras, sem fixidez – a eliminar a política do edifício privado, seus significados simbólicos e condicionamentos prévios; a poética de teatros sem teto, ou de tetos provisórios, a transformação de qualquer lugar em palco. A proposta da aventura nômade, sem asilo, em busca de uma especificidade teatral – por uma magia sem mistérios.

A força da experiência dentro do edifício, talvez justamente pela tensão produzida entre a natureza dionisíaca da expressão teatral e as amarras e limites impostos por uma geografia determinada e disciplinadora, inscreveu o século XX na História do Teatro, como um século de "explosão do espaço", em que o teatro europeu se dilatou, e em um certo viés reenglobou o espaço físico da cidade como palco. As investigações teatrais européias e americanas, revolucionárias em nosso século conservam, em várias medidas, a marca sedentária do palco italiano em seu corpo. Das marcas do palco estão livres apenas as expressões legitimamente populares: as nascidas de liturgias religiosas, o carnaval ou os artistas "natos", os histriões de rua, os camelôs, os artistas eternamente sem-teto, cuja única ferramenta é o seu corpo, e cuja "casa", como a do pássaro, é modelada pelo próprio peito, que, ao apertar e comprimir materiais, os torna gentis até agregá-los; assim, os artistas de rua agregam, com a matéria do seu afeto, as pessoas em torno de si. E é justamente nestas fontes que, inúmeras vezes, grande parte dos "exilados espontâneos" do teatro de nosso século irá beber, tanto ética como esteticamente.[7]

---

[6] De forma ampla e contemporânea a noção de *performance* é entendida como um modo de comunicação e de ação, distinto da ação "normal" e cotidiana. Esses acontecimentos podem ser estruturados, organizados e reconhecidos como uma reunião de espectadores e atores em ocasião extraordinária que distingue a vida cotidiana e induz à modificação de comportamento de cada participante. A performance não possui um espaço para definir a sua identidade e muito menos um pano de fundo como limite. Não necessita de um posto qualquer de observação privilegiada. Destacam mais contexto que objeto teatral. Para este tema ver o artigo de Mike Pearson *Reflexões sobre a etnocenologia*. In: GREINER, Christine e BIAO, Armindo. (1999). p. 157-162

Como resquício de tradição ou como negação radical, a cena italiana é sempre um forte referencial. E até hoje ouvimos:

> O palco precisa ser do tamanho do mundo, ele não pode ter o tamanho da caixa que ele tem. O livro cabe na minha mão, mas tem o tamanho do mundo. Numa página Marco Polo está na Itália, na outra ele está no Oriente, conversando com Kubai-Khan. O palco naturalista ficou do tamanho dele mesmo, e foi esse palco que nossa geração recebeu. Parece simples, parece que já nos livramos dele, mas ainda não: quando por exemplo a luz substitui o cenário, ainda não está se confiando inteiramente nas novas convenções, no palco infinito e aberto. O "cineteatro" tem o tamanho do mundo, não é um quadrado branco de parede. Mas o teatro só pode ser do tamanho do mundo se confiar na imaginação.[8]

A casa

Segundo Bachelard,[9] a casa, o local onde se habita, corresponde a uma escolha na imensidão do universo: "o nosso canto no mundo". Ao afirmar que de qualquer lugar habitado emerge a noção de casa, Bachelard nos permite pensar o edifício teatral à italiana no esplendor do século XIX, como uma "casa" habitada, onde não só se reproduzem códigos e ritos da ordem do "fazer artístico", mas estes se aproximam de relações sociais e "domésticas", bem próprias de uma "casa", burguesa, em seu sentido histórico.

---

[7] A criação recente dos estudos da Etnocenologia coroa na passagem do milênio a visão que associa arte, antropologia, política e cultura, reunindo num só olhar as experiências consagradas pelos investimentos de aproximação não só da arte com o cotidiano, como avançam significativamente nos estudos sobre a *Performance* desenvolvidos desde a década de 1960 pelo antropólogo Victor Turner, Grotowski e Eugenio Barba. Estes estudos se debruçam profundamente na diversidade teatral encontrada nos rituais populares e celebrações religiosas que permanecem vivas em nossa cultura.

[8] FILHO, Aderbal Freire. A *mise-en-scène* de Senhora dos Afogados (duas cenas). In: *Cadernos de Espetáculos*. nº 1. Revista do Teatro Carlos Gomes da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. 1995, p. 71.

[9] BACHELARD, Gaston, [s.d.], p. 22.

Relações também expressas pelo tipo de organização do espaço que viabiliza, por exemplo, trocas sociais entre atores e público quando estes se comportam simbolicamente como "anfitriões" e "convidados".

Stanislawski, que para muitos representa a quintessência da quarta parede da encenação ilusionista, disse certa vez desejar que o público das *Três Irmãs*, de Tchecov, se sentisse como verdadeira visita na casa dos Prozov,[10] numa metáfora que expressa o seu mais profundo sentimento estético, neste palco por ele aperfeiçoado.

Assim, desenvolve-se também a relação típica entre os anfitriões (atores) e a sua "criadagem" pessoal.

Entre os fetiches representados por bibelôs de estimação, fotos, dedicatórias, homenagens, flores, pequenas *corbeilles* que costumam revestir os camarins, as camareiras – em sua dedicação de negras mucamas, ou na eficiência maternal das *fraülens* – retocam, cuidam, confortam as grandes estrelas, ajudando a criar uma espécie de ninho de concentração e preparação para a cena, como alcovas. Além disso, práticas como limpar e varrer o palco ainda hoje são hábitos efetuados por velhos atores antes que soem as três batidas de Molière.

Os hábitos que precedem o início do espetáculo, nesta casa, revelam-se na movimentação do palco apagado diante da platéia vazia; no mergulho do silêncio e na gama de ruídos peculiares da movimentação de maquinistas, camareiras e diretores de cena; na afinação melancólica de instrumentos musicais; nos mantras dos atores em seus procedimentos de concentração, preparação respiratória e memorização dos textos, e no piscar desconexo de refletores. Tudo isso caracteriza uma leiga liturgia repetida secularmente, criando este "habitar" como refúgio da alma para os atores.

O caráter de refúgio acolhe atores e a platéia de convivas. Segundo Bachelard "o ser que tem o sentimento de refúgio se fecha sobre si mesmo, se encolhe, se oculta",[11] criando o ninho onde o devaneio imemorial de segurança e a ilusão de proteção é garantida, tanto para os anfitriões como para os convidados.

---

[10] Cf. ARONSON, Arnold (1981), p. 2.

[11] BACHELARD, Gaston, [s.d.]. *Op. cit.* p. 79.

Os elegantes *foyers*, pontos de encontro social, foram durante décadas um grande salão de estar e de exibição de *status* e poder pessoal, ao passo que as poltronas macias e os camarotes aguardavam as almas para que estas se deliciassem com os "alimentos do espírito".

As relações internas deste público se caracterizam pela falta de intimidade, constituindo ele platéia formada por estranhos,[12] numa impessoalidade protegida, mas de rigorosos códigos de conduta e de sensibilidade e interesses comuns.

O coração desta casa é o palco, cuja polaridade tensionada entre o sótão (o urdimento)[13] e os porões, ambos proibidos ao público, permite que a magia aconteça. Neste sótão que coroa o palco, observa-se a forte ossatura dos vigamentos, a sólida geometria das varas de luz, varandas e varas de cenografia planejadas para um perfeito funcionamento das ágeis subidas e descidas dos cenários. De sua racionalidade estrutural torna-se possível a produção de mágicas e mundos infinitos.

Já nos porões e subterrâneos, há em geral um mistério mais indefinido. Como nos porões de qualquer casa, os depósitos se alocam, e cenários desmontados aguardam futuras remontagens ou o desmanchar-se no tempo. Os alçapões que ligam os palcos aos porões, as "quarteladas",[14] abrem-se no piso contínuo, liberando passagem aos personagens cuja função, ou o sentido, é encantar, surpreender, assustar, como nos mistérios do inconsciente. Dos alçapões dos palcos elisabetanos, por exemplo, surgiam os seres abissais e os fantasmas antepassados. Os alçapões também engolem os atores sub-repticiamente, ou claramente, na direção das profundezas. Do nível dos porões brotam os sons do "fosso da orquestra".

---

[12] Ver SENNETT, Richard. (1998), p. 55-67.

[13] Espaço invisível para a platéia, sobre o palco, coberto por uma malha estrutural onde se prendem os mecanismos de sustentação cenográfica (varas cenográficas) e de luz (varas de luz).

[14] Elementos modulares que compõem o piso do palco que podem ser retirados isoladamente dando acesso aos porões.

Aliás, o fosso, artifício de segurança medieval, cria outra fronteira mágica entre o palco e a platéia, entre as "visitas" e os "anfitriões". O fosso, herança dos castelos senhoriais, coroado por uma ribalta de luzes, defende os atores – anfitriões da família de convidados –, numa delicada cerimônia cuidadosamente medida. Atores poderosos que, vaidosamente, se exibem ou, generosamente, se dão a seus convidados.

No deslizar silencioso das cortinas, surge a luz enclausurada da grande janela aberta a recatados olhares de uma platéia contida.

Neste lugar o tempo se esvai; é o nicho do dia e da noite, com as intempéries afastadas, como numa casa segura. O caráter arquetípico, sedentário e feminino marca sua identidade onde tudo acontece numa aventura protegida dos perigos, dos riscos do acaso, de qualquer ser indesejável, de qualquer miséria que não interesse aos seus criadores, e preservada pela segurança e pelo encantamento da magia tecnológica. A casa teatral, de tal forma erigida, acolhe, torna familiar, conforta e pacifica a alma, abriga todos aqueles que reconhece como seus.

Em volta desta "casa", enquanto as largas avenidas das cidades européias se desenvolveram como retas em perspectivas axiais encerradas pelos "pontos de fuga" privilegiadores do teatro-monumento na paisagem, outras "linhas de fuga", não geométricas, se formaram ao longo do século XX. Linhas de pensamento como linhas de fuga[15] que apontaram futuros, como prática política, como escape físico e simbólico de uma casa que já não se mostrava capaz de conter as novas forças surgidas com o raiar do novo século.

A "fuga" da "casa-monumento", patrimônio privado de uma classe social, efetua-se como estratégia de libertação, num inconformismo e numa transgressão que marcaram a produção artística ao longo do século XX. Se para Freud o artista é o homem que não se conforma em renunciar à satisfação de suas pulsões, a arte configura-se como um desenho do desejo que responde à interdição da realidade, caracterizando-se como transgressão, como desobediência. A "fuga" assume assim, nos primeiros movimentos das vanguardas artísticas do século XX, o caráter de desobediência às regras sociais e condicionamentos do edifício italiano, produzindo inumeráveis espacializações que, como reação à proposta de petrificação do lugar teatral e sua fixidez sedentária, se dirigiram a outros pontos da cidade, não especializados e regrados, numa aventura nômade.

---

[15] Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (1995), p. 70/71.

Cena do Enforcamento. Tiradentes: a inconfidência do Rio. Centro de Construção e Demolição do Espetáculo. Praça Tiradentes, 1992. Foto: Guga Melgar. Direção Aderbal Freire-Filho.

A barraca

> Deixar o teatro para ir para onde? À igreja? Alguns curiosos nos seguiriam. Não os crentes. À fábrica? Ao palácio dos novos ricos? À praça pública? Pouco importa o lugar desde que os que se juntam tenham a necessidade de nos ouvir, e que nós tenhamos algo a lhes dizer ou a lhes mostrar, e desde que este lugar seja animado pela força da vida dramática que está em nós. Se não sabemos para onde ir, vamos para a rua. Que nós tenhamos a coragem de mostrar que nossa arte não tem asilo, que não conhecemos mais nossa razão de ser e não sabemos mais de quem esperá-la. Para aventura até que não tivermos encontrado, para aí fincarmos nossa barraca, o lugar do qual poderemos dizer: aqui está nosso deus e nosso país.[16]

O vigoroso questionamento de Jacques Copeau (1879-1949)[17] concentra algumas questões vividas neste instante pela arte, no seu auto-reconhecimento, nas indagações sobre as suas razões existenciais e sociais de ser. Neste caso, o que nos tange são os questionamentos sobre o suporte da cena, a caracterização do *lugar* como problema.

Copeau, neste desabafo, nega contundentemente o edifício teatral enquanto abrigo, enquanto casa, propondo uma aventura, um "fazer" que não requer um asilo: em vez de uma casa, uma "barraca fincada"; em vez do sedentarismo, o nomadismo; em vez da inércia contemplativa, o diálogo vivo entre "os que querem ouvir e aqueles que tem algo a dizer".

Ao reunir em um só discurso a "fábrica, o palácio dos novos-ricos, as ruas, as praças", Copeau se refere à cidade indistintamente como plataforma de ação: a realidade do mundo em oposição ao espaço especializado da ilusão; e vê no relevo da cidade uma potencialização do desejo de agir sobre a sociedade.

Pode-se pensar a saída, a retirada, o auto-exílio do edifício teatral no início do século XX como fuga iminente, a "fuga" de casa, da "casa burguesa" em seu sentido simbólico, estético e político. *Grosso modo*, sintetiza-se:

No plano simbólico – a fuga dos regimes de familiaridade e aconchego, a fuga da relação sedentária com a vida e da negação de seu parentesco com os rituais burgueses.

---

[16] COPEAU, Jacques. *Notas para uma Conferência em Amsterdam*, 21 de Janeiro de 1922, *apud* CRUZIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. (1999). *Op.cit.* p. 21

[17] O mais influente diretor teatral de sua geração na França, em 1913, defende a simplicidade no cenário físico, criando o famoso *tréteau nu* (palco nu) fiel a uma estética despojada. Copeau elimina o cenário construído, no seu teatro, o "Vieux-Colombier". A arquitetura do palco é constituída de uma estrutura fixa simplificada, com uma escada ligando a sala à platéia Copeau repensa a separação que vem se estabelecendo entre o publico e a cena e para a cenografia lança mão de acessórios sugestivos e iluminação modulável, cuja fonte de luz se situa atrás do público, tentando mais uma vez quebrar a distância e reconduzir uma aproximação entre o espectador e a caixa do palco.

No plano estético – fugir do "templo dos simulacros", das irrealidades pictóricas e das simulações burguesas, do ilusionismo já não tão eficaz, desajustado aos tempos do cinema. A fuga do lugar homogêneo como possibilidade de amadurecimento e reflexão do pensamento artístico.

No plano político – a fuga da privatização burguesa, da articulação da "casa" como um patrimônio (um lugar próprio) e do princípio de gestão de um grupo[18], de um público seleto da "alta cultura", de seus salões, *foyers*, tapetes e lustres de cristal como valor.

E, ainda na perspectiva do raiar do século XX, Max Reinhardt brandia:

> Hoje os atores devem atuar em um celeiro ou num teatro, amanhã numa floresta ou diante de uma igreja, ou, em nome do diabo, até em um palco expressionista: se o lugar corresponde ao texto, alguma coisa maravilhosa ocorrerá.[19]

A forte marca do palco italiano nos surpreende quando o cotejamos com a extensa história teatral, transcorrida em quase toda a sua totalidade fora do edifício: Téspis sobre a sua mítica carroça, os mistérios medievais nos adros das igrejas e nas praças, a *commedia dell'arte* em seus tablados itinerantes de praça em praça, de aldeia em aldeia, são exemplos exaustivamente citados como prova de que o teatro é legitimamente originário dos espaços abertos e das ruas, e de que o edifício teatral é um episódio desviante de sua essência: "Só é possível fazer Shakespeare nas ruas", confirma Peter Brook.

No abandono da condição sedentária, cai-se, por oposição, na condição nômade.

> O nômade das origens, para quem predomina o trajeto, a trajetória do ser.[20]

---

[18] Cf. BOURDIEU *apud*, CERTEAU, Michel de (1998), v. 1, p. 119.

[19] REINHARDT, Max *apud* ARONSON,Arnold. *Op cit.*, p. 37 (a tradução da autora).

[20] Cf. VIRILIO, Paul (1993), p. 108.

A idéia de retomada de um teatro *nômade*, em moldes modernos, busca no relevo da cidade sua função e produção de sentido, impulsionada pelas próprias contradições sociais típicas da fase clássica de acumulação capitalista, até pouco mais da metade do século XX. Identificamos nestes impulsos, como Muniz Sodré[21] sugere, "energias" culturais, propriamente o *desejo* a que se refere Hegel como condição ontológica da consciência de si, raiz e diálogo do homem com a imaginação. Energia desejante equivalente a força da *poiésis* insubmissa às ordens organizadas pelos fluxos do capitalismo transacional de nossa contemporaneidade.

Referência bibliográfica

ARONSON, Arnold. *The History and Theory of Environmental Scenography.* Michigan: UMI Books and Demand, 1981.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio e Janeiro: Livraria Eldorado, [s.d.].

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes do fazer.* V. I. Petrópolis: Vozes, 1998.

CRUZIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. *Teatro de rua.* São Paulo: Hucitec, 1999.

DURAND, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário.* Introdução a Arquetipologia Geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GREINER, Christine; BIAO, Armindo (orgs.). *Etnocenologia.* São Paulo: Annablume, 1999.

SENETT, Richard. *O declínio do homem público.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura.* Petrópolis: Vozes, 1996.

UBERSFELD, Anne. *L'espace théâtrale.* Paris: CNDP, 1979.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

---

[21] SODRÉ, Muniz (1996), p. 127.

Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua[1]

André Luiz Antunes Netto Carreira

A pesquisa do fenômeno do teatro de rua apresenta uma problemática particular. Até hoje os pesquisadores da área do teatro têm dedicado pouca atenção a este tema e, por conseguinte, existe uma considerável carência de informações disponíveis a este respeito. Se é certo que nos últimos 15 anos houve um considerável crescimento no número de publicações de artigos e de livros referentes ao teatro de rua, então podemos dizer que é escasso o material se comparado a outros assuntos do campo do teatro.

O estudo do teatro de rua ainda encontra dificuldades em se diferenciar das abordagens do teatro popular, por isso parece necessário apontar nossa atenção para os próprios elementos do funcionamento do espaço e suas complexas possibilidades, para compreender melhor o teatro de rua.

O objetivo deste artigo é contribuir com elementos que favoreçam reflexões neste sentido, bem como a pesquisa sobre o trabalho dos teatristas da rua, tratando de não propor um conceito fechado de teatro de rua que funcione de forma excludente. O que interessa é estabelecer alguns parâmetros operacionais para o tratamento desta modalidade teatral no campo da pesquisa desde, um marco referencial mais relacionado com os atuais desenvolvimentos do espetáculo teatral.

As experiências contemporâneas do teatro de rua têm como referência um complexo conjunto de práticas de teatro ao ar livre. Desde o teatro medieval até *happenings* surrealistas, passando pelo teatro de *agit-prop* russo, sem deixar de tomar emprestado elementos de algumas práticas orientais. Podemos afirmar que esta complexidade de influências se manifesta em uma ampla diversidade de modelos e formas teatrais de rua na atualidade.

O fenômeno teatral na rua existe desde o advento da própria cidade. Mas, tal qual como conhecemos hoje, como acontecimento teatral paralelo à teatralidade do espaço fechado, surgiu na Idade Média no momento em que uma vertente de realizadores de teatro religioso, uma vez impedida de representar nos templos, optou por utilizar os espaços abertos da cidade nos quais passou a conviver com os narradores, cômicos e todo tipo de artistas mambembes. Este teatro religioso, apoiado pelas corporações de ofício, se combinou posteriormente com o desenvolvimento das festas civis. Por outro lado, a tradição do jogral medieval se viu renovada pelos artistas da Comédia Italiana – *A Commedia D'ell Arte* – que cruzaram toda Europa com seus roteiros e personagens característicos.

---

[1] Este artigo é um desenvolvimento ulterior do texto *Delimitación del concepto del teatro callejero. Un aporte a la investigación*, publicado na revista Los Rabdomantes, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 2001.

A partir do século XVIII as expressões que deram continuidade à tradição do espetáculo do teatro de rua se dispersaram, constituindo-se em um *corpus* difícil de delimitar. Se bem o teatro de feira guardou uma continuidade relativa, o elo mais forte da tradição consistiu na festa de povoado (particularmente na Europa), seja no carnaval, ou nas festas religiosas.

No principio do século XX observamos, na nascente União Soviética e na Alemanha, movimentos políticos intensos acompanhados por uma vigorosa atividade teatral com experiências de rua. As práticas do teatro de *agit-prop* russo, do teatro político de Erwin Piscator e Bertolt Brecht foram, posteriormente, referências decisivas na criação dos grupos teatrais de rua dos anos 60/70. Neste período também se observou a presença de influências relacionadas com buscas cerimoniais e ritualísticas a partir de práticas teatrais articuladas em comunidades. A efervescência cultural e política desse período, fortemente influenciado pelo pensamento marxista, e ao mesmo tempo, pelos movimentos pacifistas-coletivistas facilitou esta aproximação. É importante remarcar estas influências porque foi nas décadas de 1960 e de 1970 que se abriram os caminhos para a consolidação do teatro de rua atual.

Algumas distorções na percepção dos papéis que estas influências cumpriram na conformação das práticas atuais de teatro de rua, propiciaram definições pouco precisas a respeito dessa modalidade teatral. Estas abordagens parciais usualmente reafirmam o caráter político do fenômeno teatral na rua. Um exemplo claro é a definição de Genoveva Dieterich que diz que se trata de:

> um movimento teatral de finais dos anos 60, especialmente nos Estados Unidos, cujos grupos atuam ao ar livre nas praças, ruas, parques, *campi* universitários etc., encenando e comentando fatos da atualidade com um afã crítico e polêmico (1995: 78).

Também é interessante notar que a expressão teatro de rua tem sido utilizada para definir uma ampla gama de espetáculos teatrais ao ar livre, em conseqüência, o campo da pesquisa se fez muito amplo e com limites pouco precisos. Em 1987, Jorn Langsted dizia que:

> O termo teatro de rua era utilizado originalmente para certo fenômeno teatral em uma situação histórica precisa, mas depois começou a ser utilizado em um contexto muito mais amplo; assim qualquer forma de performance que tenha lugar na rua passou a ser chamada de teatro de rua (1987:45).

O problema central desta delimitação é que ainda que as características do espaço cênico sejam determinantes para definir as características da teatralidade da rua,[2] se considerarmos apenas o fato do espaço cênico da representação "ser a rua" como parâmetro, estaremos colocando em uma mesma categoria espetacular manifestações tão distintas como uma encenação na esquina de uma cidade, um desfile de carnaval, um ato público, uma feira, ou qualquer representação em um anfiteatro ao ar livre.

Para aprofundar estas questões é necessário apreciar diferentes abordagens sobre o tema. O estudioso francês Patrice Pavis no seu Dicionário do Teatro diz que o teatro de rua é um teatro cuja

> vontade de abandonar o recinto teatral responde ao desejo de levar o teatro a um público que geralmente não assiste a este tipo de espetáculo, produzir um impacto sociopolítico direto e enlaçar interpretação cultural e manifestação social (1980:477).

Em 1991, Carlos Risso Patrón, desde a sua experiência como diretor do Grupo Teatral Dorrego de Buenos Aires, afirmava que o essencial no teatro de rua é a aproximação às pessoas comuns da rua, que este teatro é aquele que busca um público perdido,[3] que busca uma comunicação com as faixas da população que não têm acesso ao teatro. Já Maryat Lee, diretora do grupo Soul and Latin Theater (SALT) de Nova Iorque, definiu o teatro de rua como um teatro cuja matéria-prima é o povo constituído em ator e em público,[4] enquanto o crítico Elias Fajardo propôs que o teatro de rua tenha como principal objetivo uma interação com a realidade, em uma tentativa de participar e transformá-la.[5] Como é possível observar muitas tentativas de definição do teatro de rua se dão a partir da identificação das relações como o público desde uma noção da condição social deste relacionamento.

---

[2] Considero o teatro de rua uma teatralidade antes que um gênero, porque as características que o definem se relacionam mais com o fenômeno cênico e a utilização do espaço cênico que com as regras de elaboração do texto dramático. Patrice Pavis diz no seu Dicionário do Teatro que os critérios sobre os quais é necessário estar de acordo sobre a definição de teatralidade são: "a interferência e a redundância de vários códigos, a presença física dos atores na cena, a síntese impossível entre o aspecto arbitrário da linguagem e a iconocidade do corpo e do gesto, síntese que encontra seu ponto fundamental na voz do ator, mescla do arbitrário e do incodificável, de presença física e sistemática de acontecimento" (Pavis, 1980:471).

O diretor e pesquisador inglês Bim Mason afirma que a diversidade dos espetáculos de rua faz necessário uma classificação. Mason delimitou dois grandes aspectos, de acordo com os objetivos dos artistas, os classificou como *animadores*, *provocadores*, *comunicadores* e artistas *performáticos*. Em segundo lugar, distinguiu os diferentes métodos de trabalho em *estacionário* ou *móvel*, e examinou os aspectos da logística dos diferentes tipos e dimensões de atividade teatral de rua (1993:7).

Excluindo a abordagem de Bim Mason que busca encontrar especificidades do teatro de rua, as anteriores proposições têm em comum o fato de não considerar como central na delimitação do teatro de rua as linguagens do espetáculo e os procedimentos técnicos utilizados no processo de realização cênica. Estas abordagens concentram sua atenção nos objetivos e propostas ideológicas dos grupos realizadores, bem como na situação social dos mesmos.

É correto afirmar que o discurso que proclama a necessidade de sair em busca do público expressa o compromisso social presente no ideário da maioria dos grupos de rua, mas mesmo assim este estímulo social não caracteriza o teatro de rua se não indicando uma tendência importante ainda que não-homogênea.

Cabe destacar que este compromisso não se limitaria a enquadrar a estética dos espetáculos no marco da cultura popular e propor assim exclusivamente um teatro de denúncia. Também apontaria ao desejo de estabelecer um novo vínculo com o público, que se basearia na suposta necessidade que o público teria do espetáculo de rua. Esta necessidade existiria porque o teatro, transformado em uma arte de elite, teria se distanciado de seu âmbito natural, e conseqüentemente seria necessário articular um discurso teatral alternativo. O teatro de rua representaria neste esquema um teatro de volta às origens.

No discurso ideológico associado ao teatro de rua aparece como elemento vital a necessidade de aproximação a um *público popular* que estaria particularmente excluído do fenômeno teatral. Assim, o teatro de rua representaria uma espécie de promessa de socialização do fenômeno artístico, cumprindo a função de devolver ao "povo" aquilo que seria naturalmente dele. Isso conforma um elemento que impulsiona um número considerável de grupos em suas práticas, mas é necessário questionar este pressuposto.

Esta idéia supõe ver o público pedestre como uma audiência "popular". No entanto, esta suposição do caráter "popular" é discutível principalmente porque o espaço da rua é freqüentado por uma diversidade de setores sociais. Seria interessante considerar a idéia de "popular" como algo menos relacionado à condição de subalternidade social com o fim de ampliar este conceito para fazer referência à diversidade cultural e à própria cultura urbana, para então poder pensar o teatro de rua como "popular".

Mas, se o "popular" diz respeito a uma cultura específica de setores sociais subalternos, o fato de apresentar o espetáculo nas ruas não determinaria que o fenômeno teatral na rua seja naturalmente uma manifestação de arte popular. Neste caso seria necessário delimitar a localização geográfica da rua na qual se realiza determinado espetáculo e identificar a seleção de usos predominantes para caracterizar socialmente o público espectador. A diversidade de usos da rua e a multiplicidade de padrões culturais dos usuários parece indicar que a "cultura urbana" constitui o referencial mais consistente na hora de pensar o teatro de rua.

---

[3] Carlos Risso Patrón no seu artigo "*Apumtes de teatro ruajero*" aparecido na *Revista Espacios*, año 5 n. 10, outubro de 1991, [s.p.].

[4] Manifesto do Grupo SALT, New York, 1973.

[5] FAJARDO, Elias. "A festa dos atores sem palco". In: *Jornal do Brasil* (2C), Rio de Janeiro, 16.10.1990, p. 6.

O discurso ideológico dos grupos que se dedicaram a realizar espetáculos de teatro na rua – principalmente nas décadas de 1960 e de 1970 – produziu uma análise simplificadora que também fez confundir a necessidade de aproximação ao público com a criação de um teatro popular. Como afirmam as pesquisadoras Ana Ammann e Silvia Barei:

> não se pode falar de uma correspondência mecanicista entre o tipo e o gênero de um espetáculo e a ideologia que o sustenta, já que em todos os casos, confluem as tensões e os conflitos integrais da sociedade (1989:79).

As diferentes manifestações de teatro de rua existentes extrapolam os limites do que seria uma arte popular, pois neste sentido, encontramos espetáculos de rua que vão desde o mais simples teatro de agitação política até propostas de característica claramente experimental.

Podemos citar como exemplo dessa diversidade espetáculos experimentais tais como *Négrabox* da companhia franco-italiana Pesce Crudo, no qual uma enorme caixa negra ocupa a praça e funciona como uma caixa de surpresas; *La Persecución* do grupo argentino Escena Subterránea que utiliza os corredores e trens de metrôs; e também as procissões monumentais do grupo francês Generik Vapeur. Por outro lado, observamos a existência de propostas que concentram a atenção em realizar um teatro comprometido com as necessidades comunitárias e/ou reivindicações políticas de diferentes matizes ideológicos. Neste caso, podemos citar os espetáculos do grupo norte-americano Bread & Puppet; bem como algumas encenações do *Ói Nóis Aqui Traveiz.*

Também encontramos um grande número de artistas ambulantes que ocupam as ruas em busca da sobrevivência econômica com performances curtas repetidas uma infinidade de vezes por dia. Podemos observar esta classe de espetáculo em ruas de pedestres, como a *Rambla* de Barcelona ou a *calle Florida* de Buenos Aires, e em parques muito visitados por turistas nos fins de semana.

Na reflexão que proponho neste artigo excluo a festa popular como uma modalidade do teatro de rua por considerar que ainda que o espetáculo teatral de rua tenha diversos pontos de contato com a teatralidade popular da rua é possível realizar um recorte do fenômeno com vistas à produção de um trabalho de pesquisa específico. No entanto, é preciso considerar a festa de rua enquanto uma vertente fundamental da teatralidade da rua que deve ser abordada no marco de uma pesquisa sobre as relações potenciais entre o teatro de rua e as diversas expressões da cultura popular da rua.

Os critérios utilizados até agora para definir o que é o teatro de rua não abarcam completamente o campo das possibilidades desta modalidade teatral. Por isso é necessário buscar parâmetros que contribuam com uma delimitação mais apropriada, que contribua com os estudos neste campo. A partir da análise das linguagens dos espetáculos e da relação destes com o público proponho dois aspectos a serem considerados: em primeiro lugar é necessário abordar a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico; em segundo lugar é fundamental identificar as características do processo de convocação do público e o tipo de espectador que predomina nas apresentações.

Para estudar o teatro de rua é necessário reconhecer o espaço urbano como âmbito teatral e a rua como um espaço fragmentário multifuncional. Para isso o primeiro passo é analisar o espaço urbano como lugar do espetacular.

As cidades atuais conformam espaços urbanos diversos e fragmentários que se encontram estritamente articulados com seus diferentes setores sociais em permanente relação. Este espaço fragmentário está articulado por meio do fluxo de veículos e de pessoas, e tem como principal característica a desigualdade no marco de uma ampla diversidade cultural.

O antropólogo Roberto da Matta considera que a rua foi expropriada às pessoas pelo mecanismo social que se desenvolveu na grande cidade. Isto é, o indivíduo viu reduzido seu direito a ocupar a rua, que passou a pertencer principalmente ao trânsito de veículos e a responder ao ordenamento legal estabelecido pelos códigos de trânsito (1981). Em conseqüência, os habitantes das grandes cidades utilizam as ruas para se transladar desde suas casas ao trabalho e *vice-versa*, e secundariamente estabelecem nestes caminhos uma multiplicidade de relações que transformam qualitativamente o uso da rua e que determinam que *o âmbito da rua seja um espaço de convivência fugaz*.

A rua somente volta a ser o âmbito de comunhão e de encontro – como foi a cidade medieval – em momentos precisos tais como as grandes manifestações políticas, as festas populares e os eventos artísticos de rua. A polifonia étnica e cultural das nossas cidades contribuiu definitivamente para dessacralizar a rua.

Apesar da segregação espacial característica da cidade capitalista,[6] a sociedade contemporânea reconhece – *grosso modo* – o direito à liberdade de movimento pelo qual todos os habitantes das cidades podem recorrer suas ruas. Isto sugere que a rua seja um espaço com características democráticas.

A rua, como espaço multifuncional – que contém desde a atividade cotidiana e repetitiva até os movimentos mais violentos e transformadores da sociedade – potencializa as manifestações culturais de tipo político e lúdico. E, enquanto espaço de convivência, permite que o cidadão desfrute de um anonimato que o libera do peso do compromisso pessoal. No espaço aberto e em comunidade, o homem urbano se sente mais capaz de atuar. Este é um comportamento que facilita que na rua exista uma predisposição para a participação e o jogo. Jogo, que segundo definiu o sociólogo francês Jean Duvignaud, é

> uma atividade sem objetivos conscientes, um estado de disponibilidade que escapa a toda intenção utilitária, livre e sem regras (...) um estado de ruptura do ser individual ou social, no qual o único que não se questiona é a arte (Duvignaud, 1982:10-12).

---

[6] A desigualdade na cidade se observa no fenômeno que os urbanistas chamam "segregação espacial", isto é, o processo pelo qual as diferentes classes sociais vão ocupando diferentes zonas da cidade mediante a exclusão econômica e/ou jurídica. O regime do *apartheid* que existiu na África do Sul é o exemplo cabal pelo qual a segregação espacial alcança *status* jurídico.

Portanto, na rua convivem duas tendências: a primeira é uma atitude de respeito a regras sociais dominantes, e a segunda é a abertura ao jogo e à liberdade de ação. O equilíbrio entre a atitude social dominante e o jogo é dinâmico, e se modifica de acordo com os processos socioculturais do momento.

A tendência ao jogo se vê favorecida especialmente pela não-individualização, o que provoca a sensação de liberdade. Paradoxalmente, é por meio do jogo de rua – que põe manifesto nas ações coletivas – que o indivíduo se expressa sem freios e limitações. O jogo, quando evolui de sua esfera de fenômeno subjetivo individual e penetra as estruturas da vida social (Duvignaud), se faz transgressor, porque a mobilização da energia lúdica coletiva questiona os códigos e as regras sociais estabelecidas. Ao se materializar na superfície do ser social, o jogo se plasma em manifestações culturais de ruptura da ordem vigente.

Este jogo de rua abre a possibilidade para que se manifeste a mais ampla liberdade criadora, porque enquanto dura, põe o mundo de cabeça para baixo, inverte os valores organizadores da sociedade. As atividades que ultrapassam os limites das funções específicas que a sociedade atribui às ruas, entram em uma zona de conflito, pois questionam não somente o uso da rua, senão o poder exercido institucionalmente sobre o espaço-cidadão.

O jogo, enquanto experiência lúdica, é fundamentalmente questionador porque tem a capacidade de subverter e desequilibrar a ordem social que propicia tranqüilidade.

Neste marco podemos afirmar que o teatro de rua – enquanto jogo – pode adquirir a característica de uma manifestação transgressora, pois, propõe a ruptura do repertório de uso do espaço urbano com vistas a instalar um território lúdico. Esta transgressão pode variar segundo graus ou intensidade mas, finalmente, proporá questões ao sistema dominante, ao sugerir aos indivíduos novos lugares frente ao espaço da cidade.

A concretização desta transgressão se faz evidente em diferentes ordens. Em primeiro lugar, o teatro de rua transgride o caótico deslocamento de rua pois, ao romper – ainda que seja momentaneamente – com o uso cotidiano da rua, recria o espaço da rua e inventa uma nova ordem. Ao mesmo tempo impõe um câmbio aos cidadãos que caminham pela rua: de simples pedestres passam a exercer o papel de espectadores.

Cena do espetáculo *A Destruição de Numância*, 1996. Grupo Experiência Subterrânea. Direção: André Carreira. Foto: André Carreira.

Em segundo lugar, ao ocupar a rua, o teatro se faz permeável à influência do que se poderia chamar a "cultura da rua". Esta seria a mescla das culturas dos usuários do espaço da rua, isto é, tudo aquilo que se manipula como modo de atuar próprio da rua: os medos, os códigos gestuais, as formas de ocupação do espaço etc.

Diversas expressões do teatro de rua tomam emprestado elementos formais das manifestações de rua, especialmente aquelas relacionadas com as lutas políticas ou sindicais. Este fenômeno responde a que, no seio destas manifestações, desenvolvam-se maneiras particulares de ocupação e uso do espaço da rua que sublinha o aspecto mais democrático da rua. Também se pode observar que nas últimas duas décadas as formas da festa popular de rua têm sido objeto de maior atenção por parte dos grupos de teatro de rua.

É importante ressaltar que, ainda que se possa ver na rua manifestações artísticas que não se propõe como práticas transgressoras – especialmente naqueles casos em que as instituições da cultura translada espetáculos de âmbitos fechados para palcos nas ruas ou quando organismos oficiais da cultura realizam atividades de rua – se pode dizer que em essência o teatro de rua transgride o princípio hierárquico espacial dentro do qual a sociedade burguesa atual enquadra as manifestações artísticas.

O caráter transgressor do teatro de rua determina que este ocupe um lugar social que poderia ser definido como o espaço da marginalidade reivindicada. A pouca rentabilidade do teatro de rua e a marginalidade de seus realizadores situa esta modalidade teatral em um lugar social desprestigiado. No quadro dos valores de nossa sociedade – cujo principal referencial é o poder aquisitivo – o teatro de rua é quase sinônimo de "diletantismo", e dentro do próprio contexto teatral, ocupa um lugar marginal. Esta marginalidade provém, principalmente, do fato de que os realizadores do teatro de rua, ao utilizar o espaço da rua já se encontram assumindo de certa forma uma atitude de confronto com a cultura dominante que sempre atribui um valor superior ao teatro realizado nas salas.

Esta classe de valorização provém do momento mesmo do nascimento da sala teatral que foi parte de um fenômeno de estratificação social. Duvignaud, comentando o nascimento da cena à italiana, diz que o movimento (sociocultural) que encerra o espetáculo dentro dos muros, e o isola do resto dos homens, separando-o dos olhares "vulgares", afirma-se no momento em que as monarquias se impõem (1980).

O teatro de rua se situaria, então, no campo do discurso teatral marginal, cuja condição de subalternidade, segundo Juan Villegas, funda-se tanto na marginalidade social de seus produtores ou receptores quanto em sua discrepância com respeito ao código estético e cultural hegemônico (1984).[7]

Frente aos diversos discursos teatrais dominantes, o teatro de rua ocupa uma posição de marginalidade que determina que, para levar a cabo sua tarefa, os integrantes dos grupos de rua devem realizar grandes esforços, tanto no que se refere ao mundo espiritual quanto ao mundo material; devem possuir uma potente motivação ideológica, a qual os condena a ocupar um lugar de oposição e de combate com a cultura que os marginaliza.

A partir da identificação destas características se articulou uma forma de contracultura teatral que, geralmente, se associa à cultura dos setores menos privilegiados da sociedade. A grande maioria dos teatristas de rua tem elaborado discursos que reivindicam essa marginalidade que os situa em uma atitude de combate frente à cultura teatral hegemônica.

A conseqüência imediata desta situação de marginalidade é a existência, tanto entre os teatristas da rua quanto na crítica especializada, de um enfoque que considera o teatro de rua, fundamentalmente, como uma manifestação do teatro popular, como comentei no princípio deste artigo.

As condições de marginalidade do teatro de rua parecem ser uma de suas principais características fundamentais, no entanto, é possível delimitar alguns outros aspectos que ajudam a definir esta modalidade teatral:

a) A existência de múltiplas interferências acidentais próprias da rua que condicionam o tempo teatral impondo um uso específico das linguagens do espetáculo.

Diferentemente da sala teatral que permite uma atenta recepção do espetáculo, a rua é um espaço que fomenta a dispersão – tanto do público quanto dos atores – por meio de ruídos e de acontecimentos diversos. Este fato determina que o espetáculo teatral de rua se constitua em um exercício de concentração e dispersão de signos teatrais que disputam ao ambiente urbano a atenção do espectador. Em regra, o teatro de rua é um teatro de síntese expressiva. Síntese articulada em um espaço cênico que se caracteriza por ter uma altura infinita, amplas dimensões laterais e as mais variadas profundidades.

b) O espaço cênico[8] do teatro de rua é o âmbito urbano resignificado. Isto é, a representação teatral em um lugar da cidade cujo espaço cênico não se cerra, inclui a paisagem urbana, realiza uma apropriação teatral da silhueta da cidade criando infinitas possibilidades expressivas.

Cada edifício ou objeto da rua, e até os pedestres, podem configurar diferentes elementos do dispositivo cênico. Em um espetáculo cujo espaço cênico esteja delimitado pela localização e disposição do público – ao não existir um pano de fundo – se pode afirmar que a principal característica espacial é a *transparência*.

O espaço da rua está povoado de signos que interferem no quadro visual e sonoro de uma encenação. Transparência significa, neste caso, que a grande variedade de acontecimentos que penetram no espaço de significação do espetáculo possibilitam a criação de significados alheios ao projeto cênico primário.

Vejamos o exemplo da montagem de Juan Moreira (1984), pelo Grupo Teatro de la Liberdade no antigo bairro de San Telmo em Buenos Aires. O bairro constituído por uma mescla de antigas casas coloniais e modernas edificações sugeria, entre outras coisas, a atemporalidade: o papel do mítico herói, traspassava a história das injustiças do passado e se aproximava da Argentina concreta dos anos 80.

c) A existência de um público flutuante que é conseqüência da mesma penetrabilidade espacial que multiplica a significação do espaço cênico.

---

[7] O código estético e cultural hegemônico é aquele que domina o contexto cultural ditando normas e procedimentos artísticos que são admitidos pela sociedade como padrões de referências de qualidade artística.

[8] Segundo o pesquisador argentino Francisco Javier, espaço cênico é o espaço no qual se desenvolvem as ações do espetáculo. Este pode ou não coincidir com o espaço teatral arquitetônico. Ver *Los lenguajes del espectáculo teatral* de Javier, francisco y Ardissone, Diana. 1986, Buenos Aires. Facultad de Filosofia y Letras UBA.

Na rua, as convenções sociais não são tão rígidas como as de uma sala de espetáculos, e como o cidadão não paga entrada nem tem um lugar determinado para assistir a representação da rua, se sente, a todo momento, em liberdade de entrar ou sair do âmbito da representação. Esta mobilidade cria diferentes planos de atenção dos espectadores. Desde aqueles que estabelecem uma relação mais comprometida e procuram estar o mais próximo possível (ainda que nem sempre se comprometam a sentar no chão para ver a apresentação), até os que observam a distância em uma atitude que se equilibra entre a curiosidade e a crítica.

As linguagens empregadas na cena tratam de dialogar simultaneamente com os diferentes níveis de atenção do público. O ponto de vista preferencial no qual se localizaria o "espectador ideal" no teatro de rua é múltiplo e, portanto virtual. Por mais que em certos espetáculos se possa fixar um melhor ponto de observação, a verdade é que a incomodidade inerente à representação de rua joga por terra o conceito de espectador ideal. Talvez os primeiros 15 minutos de um espetáculo devam ser vistos desde um lugar específico (o espectador sentado), mas é muito provável que na seguinte meia-hora, o espectador tenha uma necessidade imperativa de ficar de pé para esticar as pernas e descansar suas costas. O público está, então potencialmente condenado a um movimento permanente, ainda quando não está obrigado a se deslocar para seguir a ação dramática.

O público que vai ao teatro fechado, sai de sua casa e tem como destino seu assento para ver o espetáculo. No teatro de rua o público – na sua enorme maioria – se dirige a algum lugar determinado quando se encontra com o espetáculo. Sua atenção sempre está dividida entre a atividade à qual ia anteriormente, e o espetáculo que se cruza nos seus planos.

d) O público do teatro de rua é, fundamentalmente, um público acidental que presencia o espetáculo porque se encontra casualmente com o acontecimento teatral que interfere no espaço público, e constitui-se em um fato artístico surpreendente. Este fato provoca uma ruptura na funcionalidade espacial cotidiana, e modifica o repertório de usos do espaço.

É muito comum que os transeuntes que freqüentam uma praça nos seus passeios dominicais presenciem uma função teatral neste lugar, ou que os executivos e os trabalhadores que caminham pelas ruas centrais de uma grande cidade se encontrem com um grupo de artistas que realizam sua função na hora do almoço.

Se argumenta que nem todos os espetáculos de rua se encontram neste marco, e poderia-se tomar como exemplo apresentações cujo âmbito, algo distante do trânsito dos pedestres, sugere que o público foi exclusivamente convocado com anterioridade. Mas, ainda assim, pode-se observar que nestes casos sempre existe uma importante quantidade de espectadores que se aproximam atraídos somente pela própria concentração das pessoas. Desta forma, observamos uma combinação do público convocado com o público acidental pois o próprio evento e seu fluxo de público funciona como elemento convocante da audiência.

Por outro lado, é preciso reconhecer que muitos grupos de rua utilizam a convocatória via os meios de imprensa e adotam lugares fixos para suas apresentações, fazendo-se conhecidos pela regularidade do próprio trabalho. Mas o fundamental não é delimitar se houve ou não prévia convocação de público, senão se o espaço da representação é o suficiente permeável como para permitir o acesso do público acidental. E, além disso, é interessante considerar se o espectador acidental está em condições de assistir a função em pé de igualdade com o espectador convocado. A permeabilidade do espaço determina que o público do teatro de rua, conformado basicamente por espectadores acidentais, seja bastante heterogêneo socialmente e composto por pessoas de diferentes idades.

A heterogeneidade do público é um elemento definidor do fenômeno teatral na rua, pois é esta característica que determina o âmbito social do espetáculo. Uma recepção marcada pela diversidade implica no convívio com as regras básicas do espaço da rua e condiciona o ritmo do espetáculo.

Finalmente, é possível dizer que a noção de teatro de rua englobaria todos os espetáculos ao ar livre fora de um espaço teatral convencional, apropriado temporariamente para o acontecimento teatral, e permeável a um público acidental. Esta modalidade teatral pode ou não ter formas estéticas e/ou conteúdos ideológicos próprios da cultura popular, mas essencialmente se vincula com a necessidade de um contato direto com um amplo espectro de público que não freqüenta as salas teatrais.

Poder descolar o conceito de teatro de rua da marca do teatro popular é fundamental para estender este campo da pesquisa desde um enfoque do estudo da utilização das linguagens da encenação. Tomar o teatro de rua como uma modalidade teatral que, apesar de se relacionar como o popular – na sua dimensão temática e social – não se restringe a este universo, é ampliar definitivamente nossa compreensão de um conjunto de experiências espetaculares cuja diversidade demanda uma atenção menos restritiva.

Compreender o significado do teatro de rua enquanto modalidade teatral particular – particularmente sua dimensão urbana – favoreceria o estudo de uma ampla gama de experiências teatrais contemporâneas.

Referência bibliográfica

AMMANN, Ana B. e BAREI, Silvia N. "El teatro callejero: un rescate de lo popular". In: *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX.* Buenos Aires: Galerna/Lenck Verlag, 1989.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble.* Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971.

BOAL, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular.* Buenos Aires: Corregidor, 1975.

CARREIRA, André. "Delimitación del concepto de teatro callejero". In: *Los Rabdomantes,* Buenos Aires, n. 1 Univerdidad del Salvador, 2001.

—. "Teatro de rua depois dos anos do autoritarismo". In: *Revista Cadernos de Classe.* Universidade de Brasília. DCE, n. 0, 1988.

—. "El teatro callejero". In: DUBATTI, Jorge (org.). *El otro teatro.* Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.

—. "Teatro callejero en Buenos Aires". In: *Latin American Theatre Review.* University of Kansa. Fall, 1994.

COHEN, D. e GREENWOOD, B. *The buskers – A history of street entertainment.* London: David and Charles, 1981.

CRUCIANI, F. e FALLETTI, C. *El teatro de calle.* México: Ed. Gaceta, 1992.

DIETERICH, Genoveva. *Diccionario del teatro.* Madrid: Alianza Editorial, 1995.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia del Teatro* (Ensayo sobre las sombras colectivas). México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

—. *El juego del juego.* México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância.* São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.

JAVIER, Francisco e ARDISSONE, Diana. *Los lenguajes del espectáculo teatral.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 1986.

KUNER, M. "Street theatre, from entertainment to protest, the 1960's to 1970's". In: *Maske und Kothurn* (33/Jahrgang/), 1987.

LANGSTED, J. "Is street theatre, theatre?" In: *Maske und Kothurn* (33/Jahrgang/), 1987.

MATTA, Roberto da. *O universo do carnaval: imagens e reflexões.* Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1981.

MASON, Bim. *Street theatre and other outdoor perfomance.* London: Routledge, 1992.

PAVIS, Patrice. *Diccionario de Teatro.* Barcelona: Paidós, 1980.

RISSO PATRÓN, Carlos. "Apuntes de teatro callejero". In: *Espacios,* ano 5, n. 10, octubre. S/p, 1991.

SEIBEL, Beatriz. "Teatralidad popular en Argentina: coexistencia de múltiples *manifestaciones*". In: *Latin American Theatre Review.* Fall, 1989.

VILLEGAS, Juan. "El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas". In: *Latin American Theatre Review.* Fall, 1984.

Espaço cênico/ espaço urbano

Reflexões sobre a relação *teatro-cidade* na contemporaneidade

Ricardo José Brügger Cardoso

Teatro-cidade: uma antiga relação de cumplicidade

O objetivo central deste estudo foi tentar identificar historicamente as inter-relações entre o teatro e a cidade, conectando o processo evolutivo do espaço cênico à dinâmica social do espaço urbano. Perfaz-se aqui, de forma concisa, uma leitura panorâmica de como o espaço cênico vem sendo influenciado pelo espaço urbano e *vice-versa*. Na observância de que os espetáculos cênicos podem ocorrer em diferentes tipos de espaços ou lugares, optou-se, como linha mestra, por uma abordagem que tratasse principalmente do uso dos espaços livres públicos da cidade para a realização de atividades de caráter artístico e cultural.

Esse estudo foi estruturado a partir do entendimento de que uma investigação histórica e conceitual mais ampla, que relaciona o teatro à cidade, é interdisciplinar e, portanto, passível de diversas análises e interpretações, não esgotando de forma alguma o tema proposto. Trata-se, na realidade, de um trabalho investigativo preliminar, mas que, ao reunir questões de dois campos distintos do conhecimento – urbanismo e artes cênicas – busca-se (re)estabelecer uma via de mão dupla, por meio de uma discussão que envolve o teatro e a cidade.

Ao propor uma retrospectiva histórica que entrelaça a cidade ao teatro, foi possível observar momentos de tensão, harmonia, indiferença e comunhão, que se estabeleceram ao longo de uma antiga união, uma antiga relação de cumplicidade. As origens mágico-religiosas da cidade e do teatro se mantiveram articuladas em vários momentos da história, fundindo-se literalmente na cena urbana medieval, quando o espaço livre público e o edifício religioso constituíam-se como um verdadeiro território da encenação teatral. Na seqüência, verificou-se ainda uma acirrada disputa pelo uso do espaço urbano, entre as manifestações suntuosas da igreja e as exibições de magnificência dos soberanos, um período marcado também pela redescoberta e reinterpretação da antiga civilização greco-romana.

Mas o apogeu de uma nova imagem da cidade e do teatro ocorreu apenas no período barroco, quando o seu ambiente foi coroado por uma nova forma de arquitetura e de espaço cênico – o *teatro-monumento* – um símbolo de desenvolvimento e progresso urbano. Mais recentemente, no período industrial, tanto a cidade quanto o teatro foram amplamente questionados e, por conta disto, sofreram modificações de ordem formal, funcional e artística, estabelecendo momentos de aproximação e afastamento entre si. Essa relação, portanto, ainda pode ser percebida, pois expressa em cada momento histórico a especificidade de uma sociedade, de uma cultura e de um lugar. Mas como se encontra, hoje, essa relação *teatro-cidade*, frente aos novos anseios e necessidades da sociedade urbana contemporânea?

Cidade contemporânea: palco das relações humanas ou um mero cenário urbano?

O período correspondente à segunda metade do século XX, em princípio, não é visto, pelos especialistas do assunto, como uma mudança de época, nem mesmo como uma fase de substituição total dos paradigmas, mas, sim, como uma espécie de terceira etapa do próprio capitalismo. Em um estudo abordando as várias formas de arte sob a rubrica do pós-modernismo, Jameson (1997) procurou mapear as determinações do presente para compreender "a nova ordem mundial", ou seja, o sistema que organiza a vida e todas as manifestações culturais do homem contemporâneo. No decorrer desse estágio multinacional do capitalismo, não há dúvidas de que a cultura acabou adquirindo uma posição destacada, na medida em que ela própria foi se tornando um produto igual a qualquer outro que constituísse novo mercado.

Em relação a essa nova fase, é importante observar também algumas mudanças notáveis na sensibilidade, nas práticas e nos discursos teóricos que, de certa forma, distinguem-se das experiências e proposições do período anterior, dito moderno. Nesse sentido, Baudrillard (1983) afirma que as novas formas de tecnologia e informação foram fundamentais na passagem de uma ordem social produtiva para uma reprodutiva, na qual as simulações e modelos passaram a constituir cada vez mais o mundo, de modo a apagar a distinção entre realidade e aparência. Lyotard (1984), por sua vez, fala ainda de uma sociedade pós-moderna, ou era pós-moderna, cuja premissa seria o movimento para uma ordem pós-industrial e, em particular, sobre os efeitos da "computadorização da sociedade".

Na tentativa de compreender essa transição do moderno para o pós-moderno, Featherstone (1995) menciona, primeiramente, que a teoria da modernização foi usada para designar as etapas de desenvolvimento social baseadas na industrialização; na expansão da ciência e da tecnologia; no Estado-Nação moderno; no mercado capitalista mundial; na urbanização e em outros elementos da infra-estrutura. Mas, quanto ao conceito de pós-modernização, esse autor acredita que ele ainda deve ser considerado como um processo de implementação gradativa, em vez de ser interpretado como uma nova ordem ou totalidade social plenamente desenvolvida.

A utilização desse conceito, no campo específico do urbanismo, foi oportunamente tratada nos estudos de Cooke (1988), ao afirmar que a pós-modernização é uma ideologia e um conjunto de práticas que obteve efeitos espaciais notáveis não apenas na economia, mas também na própria configuração da cidade. Zukin (1988) utiliza igualmente esse termo para focalizar a reestruturação das relações socioespaciais pelos novos padrões de investimento na indústria, serviços, mercado de trabalho e telecomunicações. Embora a pós-modernização possa ser vista como um processo dinâmico comparável à modernização, esses dois autores resistem à idéia de considerá-la como marco de uma nova etapa da sociedade, vendo-a simplesmente como algo em curso no próprio capitalismo.

Mas ao mesmo tempo em que conseguiu focalizar processos de produção e consumo, a pós-modernização também foi capaz de redimensionar, espacialmente, práticas culturais específicas que lhe eram associadas, tais como: a revitalização de áreas centrais e de frentes d'água; o desenvolvimento de pólos artísticos e culturais; a expansão do setor de serviços; além da reocupação, restauração e revalorização de áreas urbanas obsoletas, degradadas ou deterioradas. Nesse contexto, Carlson (1989) afirma que, a partir dos anos 60, um desenvolvimento comum do teatro como monumento público urbano esteve no complexo das artes, onde uma estrutura para o teatro, a dança, a ópera e, ainda, para outras artes foram agrupadas formando um tipo de supermonumento, uma espécie de "*território artístico inteiro*" dentro da cidade. Provavelmente os mais famosos e igualmente complexos foram o Lincoln Center em Nova Iorque e o South Bank em Londres. Ainda para Carlson (1989), a associação desenvolvida na opinião pública desde os séculos XVIII e XIX, entre o teatro público monumental e os elegantes distritos urbanos, permitiu que os modernos empreendedores urbanos utilizassem tais monumentos como fundações para a renovação e o "*melhoramento*" de áreas circunvizinhas, afirmando que:

> Nos últimos 25 anos, houve uma solidificação ininterrupta destas tendências. A *gentrification*,[1] tendo o Lincoln Center como sua base, se esparramou continuamente em direção ao norte, até os antigos prédios de baixa renda, em grande parte habitado por porto-riquenhos, área que acabou se tornando um dos distritos residenciais mais caros e na moda de Manhattan. O South Bank Complex em Londres serviu semelhantemente para estampar uma imagem nova de um distrito inteiro, mas em vez de blocos de apartamentos de luxo (incluídos em sua vizinhança por alguns planos anteriores), que poderiam ter impulsionado um desenvolvimento residencial como no caso do Lincoln Center, alguns importantes edifícios comerciais começaram a surgir nesta área, e o efeito do uso residencial no South Bank foi desprezível ou até mesmo negativo.

Na história recente do urbanismo, há notáveis evidências de que o processo de modernização produziu o esvaziamento no

---

[1] O termo *gentrification*, sem equivalente adequado em português, condensa os sentidos de restauração e revalorização de áreas urbanas deterioradas que se converteram em áreas "nobres" mediante sua reocupação por segmentos de classe média, com a conseqüente expulsão dos antigos moradores de baixa renda (Featherstone, 1995).

interior da cidade desde o final dos anos 40 e início dos anos 50, quando ocorreram realmente os primeiros esforços para a renovação das áreas centrais das cidades, destruídas durante a Segunda Guerra Mundial e depois praticamente descaracterizadas. Naquele momento, defendia-se também a idéia de que o homem já tinha sido suficientemente afastado da rua pelo automóvel, por sentir-se profundamente alienado e perdido no domínio público. Ao final dos anos 50, despertava no homem urbano o desejo de novos lugares para o reajuntamento das pessoas, de novos mercados ao ar livre e de espaços para a celebração espontânea. Depois de um longo período de destruição e morte, causados pelo horror da guerra, acredita-se que o homem ansiava por participar mais ativamente do espetáculo proporcionado pela vida urbana, mas não apenas como um mero espectador.

As primeiras reações contra a urbanização moderna só foram surgir, de forma mais incisiva, na década de 1960, primeiro em termos teóricos, conjugando diversos enfoques disciplinares e, em seguida, por meio de pesquisas sobre ambientes urbanos que recriassem a variedade e a animação dos bairros antigos (Lamas, 1992). Tais posições recusavam determinantemente a cidade moderna, prescrevendo um diagnóstico pessimista e enumerando os males sociais, econômicos, culturais e até mesmo estéticos, produzidos em seu interior. Nesse sentido, a cidade antiga era tida, desde o início, como o termo de referência, o exemplo de qualidades espaciais e de potencial de vida humana. Uma atenção especial era dada ao pormenor urbano (Cullen, 1965),[2] somando-se a isso, uma preocupação com a imagem da cidade (Lynch, 1960)[3] e, por fim, interligando-se tudo a um interesse mais aprofundado sobre a cidade histórica (Rossi, 1967),[4] cujos centros comprovavam ter um potencial inequívoco para a utilização social, bem como para a própria vida coletiva.

---

[2] Cullen valorizava as seqüências espaciais, a pequena escala com seus pormenores, desde os pavimentos ao mobiliário urbano (Lamas, 1992).

[3] Lynch recorreu ao desenho da cidade a fim de melhorar a sua imagem visual, além de determinar também o bem-estar intelectual e social dos cidadãos (Lamas, 1992).

[4] Rossi, assim como outros arquitetos provenientes das escolas de Milão e Veneza, estavam envolvidos com o movimento *Tendenza*, cujas preocupações eram direcionadas às políticas de conservação e restauro de cidades históricas italianas, e da integração formal entre as periferias e os centros urbanos (Lamas, 1992).

Na verdade, o diálogo entre o velho e o novo se deu num processo lento, sendo mais nítido, nas décadas de 1960 e de 1970, quando novos vocabulários foram especialmente desenvolvidos, distinguindo novos conceitos e metas mais específicas, falando de bairros; de conjuntos e fragmentos; de reciclagens e reutilizações; enfim, de inserções que buscavam fazer com que a preservação ficasse compatível com as novas composições. Mas além de vagaroso, esse processo foi sendo aplicado apenas em algumas partes da cidade: frentes marítimas esquecidas; áreas industriais subutilizadas; bairros oprimidos próximos da área central etc. Essas áreas urbanas, que os arquitetos e os urbanistas modernos haviam menosprezado, iriam ser integradas aos limites de regulamentação urbana com certo atraso, o seu patrimônio arquitetônico seria, então, preservado e a sua aparência estética constantemente restaurada. Nesse sentido, é interessante destacar, aqui, uma passagem do trabalho de Boyer (1994), em que ela descreve claramente as incompatibilidades daquele ambiente urbano:

> Assim como as antigas estátuas e pinturas eram desviadas de sua localização original nos palácios e igrejas, e depois colocadas dentro das paredes protegidas de um museu, as ruas e os bairros antigos restaurados voltavam a fazer parte da cidade, mas agora inseridos dentro de um novo visual espetacular e de uma revitalização cenográfica. Todavia, os projetos de preservação histórica não eram as únicas adições pictóricas a serem inseridas na paisagem urbana moderna do centro da cidade: a profusão da sucata urbana e a desertificação do espaço público da cidade proporcionavam, também, um jogo estranhamente construído de composições e decorações populares, que transformava completa e sucessivamente as disposições panorâmicas modernas de seus objetos puros no espaço.

Geradas pela privatização explosiva, acentuadas pela ascensão dos subúrbios e anunciadas pelos vários meios de comunicação, as constantes mutações da paisagem urbana moderna acabaram tornando o espaço privado mais valorizado do que os próprios lugares públicos. A maioria dos melhoramentos urbanos e a reciclagem do espaço interno da cidade jogaram com esta inversão de valores, criando áreas privativas, voltadas principalmente para grupos distintos de pessoas, que desejavam passear desimpedidas ao longo de seus corredores e espaços de lazer e poder. Tratava-se de uma generalização da construção que assumia um caráter coletivo, mas que, na realidade, mantinha a população urbana fragmentada em grupos marginalizados, já que ao final de inúmeras intervenções urbanas, a maioria da população tinha pouco acesso aos espaços públicos revitalizados e renovados das grandes cidades.

Ao que parece, todos esses contrastes já apontavam para a reestruturação de dois conceitos fundamentais no campo do urbanismo: o *público* e o *privado*. Do mesmo modo em que o sentido de público foi se tornando um conceito negativo, conotando uma ingovernável burocracia, funcionários corruptos, administração ineficiente, imposições de regulamentos, além de onerosas taxações; o termo privado, por sua vez, foi renovado com uma imagem exaltada de liberdade de mercado, de livre escolha e de um estilo de vida que os bens de consumo e a riqueza material poderiam prover e sustentar. A reavaliação desses dois conceitos, que interferiram nitidamente no processo urbano pós-moderno, também foi abordada por Boyer (1994), ao preconizar que:

> O domínio público da Cidade da Memória Coletiva deveria requerer uma topografia urbana contínua, uma estrutura espacial que cobrisse ambos os lugares dos ricos e dos pobres, monumentos honrados e humildes, formas permanentes e efêmeras, e deveria incluir lugares para assembléias e debates públicos, assim como na esfera de ação das memórias privadas e dos abrigos pessoais. Tendo perdido esta compreensão, a forma espacial da cidade contemporânea revelou-se uma colcha de retalhos, de restos, de pedaços incongruentes, ao lado de um cenário de composições artificialmente projetadas. Embora o público possa ser referenciado nestes nodos bem projetados, nenhum destes lugares está de fato endereçado a todos os cidadãos, nem

> tampouco significa o que a totalidade da cidade requer. Em vez disso, os urbanistas se utilizam formalmente de manuais de arte urbana do século XIX, prescrevendo uma ordem e uma harmonia em cada recinto inserido que, na realidade, não une estes locais ou mesmo os relaciona aos períodos históricos e aos seus cidadãos.

Vale lembrar também que, a partir dos anos 70, as cidades foram profundamente marcadas por uma sucessão de crises mundiais de toda ordem (ambientais, energéticas, econômicas, políticas, sociais etc.), deslocando os grandes temas do planejamento, da grande escala regional, para a escala do bairro e do lugar. Com o requestionamento dos planos territoriais, regionais e, por conseguinte, dos próprios planos diretores das cidades, Lamas (1992) faz crer que surgia, nesse momento, a necessidade de pequenas intervenções de equipamento e reabilitação dos bairros antigos, justificados pelos custos, pela maior operacionalidade e pelos resultados imediatos.

Por outro lado, uma outra corrente do pensamento urbano acreditava que o modelo representativo para o novo urbanismo, de movimento contínuo, no qual imagens fugazes e cenas fantásticas flutuavam no espaço urbano e hipnotizavam o homem contemporâneo, era o cinema e a televisão (com as suas cenas rápidas e lentas; seus cortes e aproximações; além das surpreendentes montagens e efeitos especiais). Na verdade, como bem assinalou Boyer (1994), ao selecionar um olhar programado e projetado a cidade contemporânea já era puro espetáculo. O rompimento utópico do urbanismo racional, com suas formas puras e cristalinas, produziu em sua esteira *rolante*, o que a autora chama de *Cidade do Espetáculo*: uma cidade na qual as apropriações dos estilos históricos e as representações de referências cenográficas se transformaram em pontos nodais inseridos dentro da composição urbana, entrecruzada por auto-estradas e interligadas por circuitos eletrônicos invisíveis.

Nesse ambiente, em que as formas puras do modernismo foram sendo substituídas pelas formas populares do *mass*

media, na paisagem urbana norte-americana, Venturi, Brown e Izenour (1972)[5] argumentavam que uma nova sensibilidade visual poderia surgir daquelas formas cotidianas, antes de serem expostas às críticas ou simplesmente desvalorizadas como inspiração visual. Mas para Boyer (1994), essas mudanças acabaram estabelecendo imagens urbanas de configurações híbridas e contraditórias, numa estratégia que se voltou contra a própria cidade. No ímpeto de serem notadamente populares e criticamente transformadoras tais inovações acabaram alcançando apenas a condição de um estilo ornamental e decorativo, inserido em alguns pontos gratuitos do ambiente *espetacularizado* da cidade contemporânea.

Numa livre comparação entre a cidade pós-medieval e a cidade pós-industrial, é curioso notar que no final da Idade Média, o espaço urbano era marcado por expedientes efêmeros tais como arcos de triunfo temporários, grandiosas pinturas alegóricas, falsas perspectivas pintadas em *trompe d'oeil* etc., na intenção de esconder o aspecto confuso da antiga cidade medieval e dar passagem às suntuosas exibições das Entradas Reais. Ao passo que ao final da era dita moderna, o espaço urbano seria marcado por um verdadeiro universo de simulações e exibições puramente visuais, expandindo-se para fora dos ambientes projetados de modo cada vez mais fascinante (hoje ampliados pelas cromolitografias dos *outdoors* e hipnóticas propagandas comerciais digitalizadas), na intenção não apenas de esconder as últimas vicissitudes da cidade e da arquitetura moderna, mas, sobretudo, de manipular o desejo incontrolável e insaciável da nova sociedade de consumo.

Como fora previsto por Debord[6] (1997), ainda na década de 1960, o espetáculo acabou se tornando a forma mais desenvolvida da sociedade baseada na produção das mercadorias e no próprio *fetichismo* da mercadoria. Em um ensaio sobre a teoria do espetáculo, tal como foi anteriormente elaborada por Debord, Jappe (1999) afirma que a análise desse autor parte da experiência cotidiana no tocante ao empobrecimento da vida vivida, ou seja, do homem como mero espectador da vida urbana e da fragmentação da sociedade em esferas cada vez mais separadas, bem como da perda gradativa de todo aspecto unitário da sociedade. Nesse sentido, é interessante registrar algumas idéias de Debord (1997) que refletem de certa forma as experimentações vividas até hoje, da qual ele refutava ainda na efervescência dos anos 60:

---

[5] Venturi (1972) argumentava que aquelas formas encontradas na paisagem popular e nos meios de comunicação de massas eram tão importantes para os desenhistas nos anos 70, quanto as estruturas da Roma Imperial tinham sido para a *Ecole des Beaux-artes*, assim como as formas do Cubismo, a tecnologia e a máquina tinham sido para os primeiros modernistas. Para esse autor os americanos não gostavam de piazzas e lugares livres públicos, pois preferiam ficar em casa assistindo televisão.

[6] Debord tem sido reconhecido, ultimamente, como o pivô de um dos mais importantes movimentos de contra-cultura dos anos 60, na França, a chamada *Internationale Situationniste* (Jappe, 1999).

> A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do ser para o ter. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer, do qual todo 'ter' efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é.

Na atualidade, acredita-se que o espetáculo não é, por assim dizer, uma simples associação ao mundo como deve ser uma propaganda difundida pelos meios de comunicação. Na verdade, foi a atividade social inteira que passou a ser captada pelo espetáculo e para seus próprios fins: do urbanismo aos partidos políticos (de todas as tendências); das artes às ciências; da vida cotidiana às paixões e desejos humanos; enfim, em toda parte se encontra a substituição da realidade por sua imagem. Nesse processo ambíguo do real e do virtual, a imagem acabou por se tornar real, sendo a causa de um comportamento real, enquanto que a realidade acabou por se tornar imagem (Jappe, 1999).

Teatro contemporâneo: como e onde fica a cena teatral na dita *cidade do espetáculo*?

Na história e historiografia do teatro, é importante recordar que o espaço cênico esteve marcado pelo surgimento, pelo desaparecimento e pelo renascimento de diferentes tipos de configurações. Na visão de Breton (1990), o século XX acelerou o ritmo dessas transformações, visto que a arquitetura cênica e teatral não propôs mais um modelo absoluto, mas buscou extrair dessas heranças os modelos mais expressivos, na intenção de se prover novas reinterpretações. Ao ser compreendido como um monumento urbano ou como o lugar de um cerimonial social, acredita-se que o teatro deu oportunidade para o desenvolvimento de inúmeras idéias arquitetônicas, que não ficaram reduzidas a uma reflexão restritamente cênica. De um lado, a forma arquitetônica passou a exercer total domínio sobre a encenação, mas, de outro lado, a complexidade introduzida com o modelo fechado italiano provocou também profundas discordâncias entre os arquitetos e os profissionais de teatro.

Especialista no assunto, Bablet (1988) afirma que cada época, cada etapa da história social, corresponde a um certo tipo de lugar teatral, definido por uma organização precisa do espaço. A princípio, essa organização se instituiu a partir de uma relação determinada entre o palco e a platéia, uma repartição que não passou de um reflexo das estruturas e dos ideais sociais. Teoricamente, acredita-se que essa relação *palco-platéia* corresponde, por outro lado, às necessidades de uma dramaturgia e na maneira pela qual uma sociedade representa o mundo, permanecendo o teatro antes de tudo como uma arte visual.

Hoje, no entanto, o lugar teatral ou o lugar da ação teatral não se dá especificamente em uma edificação teatral: pode ser em uma praça pública, onde se ergue temporariamente um tablado para o agrupamento de uma multidão; no pátio de uma catedral ou de uma fábrica; em um estádio no qual se organiza um grande evento; diante de um muro no qual se ergue um tablado; exibido em um parque; num vasto corredor; em um ginásio esportivo, ou mesmo, em um terreno vazio. Para Bablet (1988), é a própria representação que dá ao lugar o seu caráter teatral. Mas ainda sobre essa questão do *locus*, Konigson (1987) vai mais longe em sua análise, afirmando que:

> O teatro, tido como uma criação do meio urbano, sempre manteve relações estreitas com a cidade: relações não apenas de ordem sociológica ou econômica, mas, sobretudo morfológica. Primeiramente, o lugar teatralizado aconteceu no tecido contrastado das ruas e das praças, transformando, por vezes, toda a cidade em lugar de espetáculo. Posteriormente, na medida em que o urbanismo se organizou em torno dos lugares especiais do ideal do Iluminismo, o lugar teatral participou da própria reestruturação do espaço urbano, como pivô ou gerador de novos bairros e ao mesmo tempo modelo de uma arquitetura de aparato, estendida ao conjunto dos monumentos da cidade. O lugar teatral é, em última análise, o cruzamento onde se encontram destacados e exacerbados os desejos, as utopias, as imagens mentais, as manipulações dos espaços públicos e privados, que investem sobre a cidade. Não obstante ele participe da apoteose ou da negação da cidade, o lugar teatral permanece no centro de toda interrogação sobre o passado e o futuro do espaço urbano.

Na experiência teatral moderna, o ator parece ter se tornado o alvo das discussões, atuar ou representar passou a ser uma função compreendida como um objeto altamente complexo apresentado para o público, desviando para si a atenção geral em relação ao resto da estrutura de um determinado evento. Contudo, algumas análises mais recentes apontam para o fato de que os espaços cênicos fechados nunca atuaram como filtros ou molduras, totalmente neutros, pois sempre se apresentaram codificados, ora de forma extravagante, ora de maneira sutil, interferindo na compreensão do espetáculo como um todo. Utilizando-se da semiologia, Carlson (1989) atenta para certa familiaridade na maneira como as mensagens dos espaços cênicos, suas localizações e decorações, são identificadas culturalmente; do mesmo modo como os inúmeros

códigos arquitetônicos e urbanísticos, pelos quais o homem estrutura o seu ambiente, são relacionados intelectualmente.

A partir da segunda metade do século XX, muitos diretores experimentais exploraram inúmeras possibilidades de espaços não tradicionais. O teatro pôde ser visto nas ruas e avenidas; em parques e bosques; em fábricas e armazéns; e nas diversas configurações de edifícios públicos e privados. Na atualidade, todas essas possibilidades de espaços cênicos despertaram a consciência de vários profissionais, sobre o significado e ao potencial de alguns espaços, fazendo dessas estruturas cênicas uma parte calculada da própria experiência (Carlson, 1989). Foi assim que o teatro contemporâneo, em todos os seus aspectos físicos e espaciais, inaugurou uma nova etapa das experiências cênica e teatral. Embora nos períodos mais antigos já houvesse certa consciência em relação ao significado e o potencial dos espaços cênicos não teatrais, todavia, acredita-se historicamente que as possibilidades exploradas em cada época se limitavam tanto na especulação, quanto na experimentação desse potencial.

Ainda nos anos 60, a cidade seria marcada igualmente pela crescente reutilização de seu espaço público, quando as grandes procissões, paradas e manifestações políticas reapareceram no ambiente urbano, servindo de referência para os antigos caminhos e marcos simbolicamente importantes no contexto da cidade. Mesmo com o desaparecimento de algumas atividades artísticas realizadas nas ruas ou nas antigas praças de mercado, observou-se que houve nesse momento uma procura para tal equivalência na cidade moderna, verificadas principalmente nas ruas ou nas áreas comerciais construídas apenas para os pedestres. Uma vez tendo deixado as ruas, acredita-se que o teatro institucionalizado foi simplesmente trocado por um outro tipo de entretenimento popular, uma divisão que, de certa forma, pode ser observada até hoje. Se por um lado houve um expressivo desenvolvimento técnico no edifício teatral; por outro lado, ocorreu também um interesse particular para a realização de espetáculos cênicos em espaços não-edificados.

A intensa organização de festivais de teatro em várias cidades européias, nos anos 60 e 70, pode ser considerada como uma dessas mudanças de direção. O fato de o espaço cênico tradicional se apresentar freqüentemente de forma muito limitada, somado ao desejo de se experimentar espaços não convencionais, estimulou o uso de praças, pátios, ruas etc., para a realização de grandes festivais de música, dança, circo, entre outros tipos de espetáculos cênicos. Segundo Carlson (1989), a descoberta de novos espaços urbanos para as performances artísticas transformou, por vezes, cidades inteiras em grandes teatros, mesmo fora do período desses festivais. Em alguns casos, os organizadores utilizavam os espaços livres públicos urbanos para encorajar o orgulho cívico, estimular a renovação urbana e, na maioria das vezes, reforçar também um tipo de visão utópica da cidade.

De fato, essa idéia de um teatro sem uma estrutura arquitetonicamente projetada foi amplamente aceita pelos artistas do chamado *teatro político* dos anos 60 e 70. Certos praticantes de teatro deste período, especialmente nos Estados Unidos e na França, viram a rua como um símbolo de liberdade política e o edifício teatral como um símbolo da "*indústria cultural*", um aspecto do capitalismo que, na visão desses artistas, deveria ser completamente destruído, criando performances nas ruas das cidades, com o intuito de extrair conotações mais populares (Carlson, 1989). De um modo geral, os diretores teatrais que utilizaram as ruas e outras localizações urbanas não tradicionais, não desejavam repetir suas performances em um espaço específico, mas, sim, buscar espaços novos para cada produção, espaços cujo significado existente provia um elemento importante para a performance.

Se ainda no período medieval, a própria cidade era utilizada como um verdadeiro palco a céu aberto, em tempos mais recentes, os interesses políticos e sociais sobre tais aspectos se tornaram distintamente mais conscientes. Para Carlson (1989), do mesmo modo como os organizadores dos Mistérios medievais ou das Entradas Reais da renascença utilizaram elementos urbanos específicos de sua época, os diretores de teatro de rua, das décadas de 1960, 1970, e início de 1980, utilizaram elementos ou paisagens urbanas simbolicamente relacionadas com as suas performances.[7]

Nesse sentido, vale registrar aqui o depoimento de alguns profissionais de teatro que, ao discorrerem sobre as transformações empreendidas nas formas da representação artística, apontam também para as alterações feitas nos espaços públicos utilizados para tais manifestações. Dario Fo (L'Architecture d'aujord'hui, 1978) afirmava, ao final dos anos 70, que o espaço de desenvolvimento das artes cênicas sempre esteve ligado às questões sociais, econômicas religiosas e urbanas. Numa breve comparação histórica, esse autor menciona que, no período medieval, quando as encenações haviam sido proibidas nas praças públicas, a hierarquia social também marcou comercialmente o espaço teatral, com o aparecimento dos contratos de aluguel dos palcos.

Já o teatrólogo Christian Dupavillon (L'Architecture d'aujord'hui, 1978) acreditava piamente que os limites do espaço para as artes cênicas se apresentavam menos rigorosos do que no passado, defendendo a idéia de que os arquitetos deveriam compreender o teatro como um espaço em constante mutação. Além disso, ele argumentava que os urbanistas deveriam fazer de cada espaço da cidade, um local de prazer e de espetáculo, defendendo a liberdade de espírito e de idéias para tais eventos, e preconizava:

> ...arquitetos! imaginem as mais loucas encenações provisórias, deveríamos duvidar da hierarquia que distingue um teatro oficial de um teatro marginal, porque numa sociedade ideal as encenações marginais é que deveriam ser oficiais!

No início dos anos 80, o diretor teatral Amir Haddad (RIOARTE, 1983) também reivindicava o espaço livre público da cidade do Rio de Janeiro como o mais importante local para as suas encenações e manifestações artísticas. Haddad realizou nesse período, com o seu grupo Tá na Rua, uma verdadeira incursão teatral em vários locais da cidade, na busca por um espaço livre, aberto, que não poderia ser encontrado entre as paredes institucionalizadas das salas de espetáculos, afirmando ainda que:

---

[7] Em maio de 1975, o *Living Theatre* encenou os espetáculos chamados de *Six Public Acts*, em Ann Arbor, *Michigan*, executados em seis localizações da cidade, cujas conotações foram consideradas especialmente apropriadas para cada encenação – uma adoração a um bezerro dourado na frente de um banco, um ritual de sangue em um memorial militar, e assim por diante. (Carlson, 1989).

> O cidadão urbano não é dono do espaço público que, em princípio, a ele caberia usufruir. Uma das alegrias do carnaval é poder transar, dançar e brincar em espaços que normalmente nos são proibidos em nosso dia-a-dia. É uma alegria enorme, há uma incrível sensação de liberdade quando conseguimos participar desse espaço, penetrá-lo, estabelecer um relacionamento afetivo mais profundo com ele.

Hoje, portanto, percebe-se que o valor e o significado dos espetáculos cênicos para a sociedade, como um todo, não se limitam apenas como atividades de lazer e entretenimento, mas também como manifestações que ampliam os intercâmbios sociais, artísticos e culturais do homem urbano. Há razões concretas para se acreditar que essas atividades artísticas podem de certa forma contribuir para a própria melhoria da qualidade de vida nos centros urbanos, ao preenchê-los com vida e animação, no sentido de se estimular o uso apropriado e ordenado de alguns espaços públicos pela sociedade. Sob este ponto de vista, as manifestações artísticas e os espetáculos cênicos ao ar livre vêm adquirindo um papel importante para a comunicação e interação entre os diversos segmentos sociais, assim como para o fortalecimento da imagem e da identidade dos espaços livres públicos que, durante tais eventos, imprimem na paisagem urbana outras dimensões e significados.

Relação *teatro-cidade*: um tema oportuno para a reflexão

Este trabalho nada mais é do que um convite para se refletir sobre as inter-relações entre a cidade e o teatro, explorando uma temática extremamente salutar para as relações humanas vividas hoje na cidade: o de vê-la como um palco, como um espaço de grandes dimensões e aberto para montagens teatrais e espetáculos cênicos ao ar livre, compreendendo que essas manifestações podem interferir de várias maneiras na dinâmica social e na própria qualidade de vida do ambiente urbano. Exercitar aqui uma nova leitura da cidade – uma reinterpretação do espaço livre público como lugar e ao mesmo tempo palco para as necessidades de expressões artística e cultural do homem urbano contemporâneo.

Deve-se destacar também que, ao serem utilizados para a realização de espetáculos cênicos ao ar livre, alguns espaços públicos urbanos se consagram não apenas como um conjunto diferenciado da paisagem urbana, como cartões-postais da cidade, mas, sobretudo, como protagonistas ou pelo menos *personagens silenciosos* relevantes no contínuo processo de formação e mutação da cidade. Além disso, é preciso observar igualmente e de forma crítica, qual o papel e a função hoje dos equipamentos, dos edifícios, ou seja, das estruturas fechadas ou cobertas que abrigam as atividades cênicas e teatrais, no que tange a capacidade e a potencialidade real desses equipamentos culturais de provocar a (re)valorização de determinadas áreas ou sítios urbanos em que estão inseridos.

Grupo francês *Royal de Luxe*, em performance nos Arcos da Lapa, Projeto CARGÔ, Rio de Janeiro, ECO 92. Foto: Marta Vianna, 1992.

Quanto ao relacionamento humano no ambiente urbano, é interessante notar a vocação e a consagração de alguns espaços livres públicos como *locus* da reunião e do intercâmbio, que de certo modo abrem novas perspectivas de uso e de convivência nas grandes cidades. Este estudo procura destacar o papel dos espetáculos cênicos nos recentes processos de revitalização e reanimação da cidade, no sentido de dar novo ânimo ao espaço público, de revigorar o cotidiano, ou seja, de possibilitar novas relações de troca no ambiente urbano. Provocar, talvez, uma reflexão que interligue as novas concepções da arquitetura cênica às novas propostas de intervenção no desenho urbano da cidade contemporânea.

Dentro do quadro geral das políticas públicas relacionadas ao espaço urbano, sabe-se perfeitamente que hoje a cultura passou a ter enorme importância, tendo em vista os inúmeros espaços, equipamentos e eventos culturais produzidos e espalhados nos grandes centros urbanos, inclusive utilizados como elementos irradiadores nos chamados processos de requalificação da cidade. Todavia, existe atualmente também uma crescente preocupação com a mercantilização e a industrialização da cultura nas grandes cidades, tornando-se de fundamental importância uma participação crítica mais intensa da comunidade acadêmica e profissional do urbanismo sobre essa temática tão pertinente. Há motivos mais do que suficientes para se pensar a respeito das estruturas cênicas e dos edifícios teatrais constantemente inseridos no espaço urbano; assim como sobre os diferentes tipos de espaços livres públicos utilizados, adaptados, ou mesmo projetados, para a exibição de espetáculos cênicos ao ar livre.

O significado e o valor desse pequeno ensaio, retirado em parte do trabalho dissertativo, se acentuam com a atualidade das questões propostas, que emergem na interface de dois campos de conhecimentos tradicionais – o do urbanismo e o das artes cênicas – perfazendo um debate acadêmico de *mão-dupla* e entrecruzando algumas idéias e teorias que, de certa forma, estão diretamente relacionadas com as novas perspectivas de uso e apropriação, efetiva e sem distinção, do espaço livre público pela sociedade.

A tendência de se realizar espetáculos cênicos nas áreas livres da cidade, sobretudo nos últimos 25 anos, vem estimulando de forma extraordinária diversos níveis de intercâmbios. Mesmo que as artes cênicas não consigam transformar, verdadeiramente, o espaço público da cidade em um ambiente mais eficaz ou justo, ao menos o reveste de uma atmosfera de elegância, mistério e dignidade. Diante de uma visão dramática de insegurança, violência, fragmentação e exclusão social, cada vez mais presente no ambiente urbano contemporâneo, busca-se aqui destacar uma das contribuições mais importantes do teatro em sua relação com a cidade: o diálogo humano. A intensificação do diálogo entre os diversos segmentos da sociedade, presentes e participantes durante tais eventos, pode vir a estimular e sedimentar, em última instância, o exercício da cidadania e o fortalecimento da convivência pacífica no espaço público livre da cidade.

Referência bibliográfica

ARANTES, Otília. *Urbanismo em Fim de Linha.* São Paulo: EDUSP, 1998.

BABLET, Denis. "La remise en question du lieu théatral au vingtième siècle". In: *Le lieu théâtral dans la societé moderne.* Paris: Éditions du CNRS, 1988. (Collection Arts du Spetacle. Spectacles, histoire, société).

BANU, Georges. "De l'esthétique de la disparition a la poétique de la mémoire". In: *Le Théâtre dans la Ville.* Paris: Éditions du CNRS, 1987. (Collection Arts du Spetacle. Les voies de la création théatrale,V.15).

BAUDRILLARD, Jean. *Simulations.* New York: s.n., 1983.

BOYER, M. Christine. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainment.* Cambridge: M.I.T. Press, 1994.

BRETON, Gaelle. *Architecture Thematique: Theatres.* Paris: Editions du Moniteur, 1990.

CARLSON, Marvin. *Places of Perfomance. The Semiotics of Theatre Architecture.* Ithaca: Cornell University Press, 1989.

—. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.* São Paulo: UNESP, 1997.

CARR, Stephen *et al. Public Space.* Cambridge: University Press, 1995. (Cambridge series in Environment and Behavior.)

ÇELIK, Zeynep; FAVRO, Diane; INGERSOLL, Richard. *Streets. Critical Perspectives on Public Space.* Berkeley: University California Press, 1994.

CHOAY, Françoise; MERLIN, Pierre. *Dictionnaire de L'Urbanisme et de L'Améngement.* Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural.* São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

COOKE, Phillip. *Modernity, Postmodernity and the City.* London: Sage Publications, 1988. (Theory, Culture & Society).

CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre.* Paris: BORDAS, 1991.

CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana.* São Paulo: Martins Fontes, 1983. (1ª edição, 1965).

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo.* Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997 (1ª edição, 1967).

DEGAINE, André. *Histoire du Théâtre.* Saint Genouph: Librairie A. G. NIZET, 1992.

DUPAVILLON, Christian. In: *Revista L'Architecture d'aujord'hui.* Paris: Groupe Expansion, n. 199, 1978. (Les Lieux du Spetacle).

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo.* São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1995.

FO, Dario. In: *Revista L'Architecture d'aujord'hui.* Paris: Groupe Expansion, n. 199, 1978. (Les Lieux du Spetacle.)

GIROUARD, Mark. *Cities & Peoples: A Social and Architecture History.* London: Yale University Press, 1985.

HADAD, Amir. In: *Revista da RIOARTE.* Rio de Janeiro, 1983. (Fascículo temático: grupo teatral Tá na Rua.)

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades.* São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1ª edição, 1961).

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo.* A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord.* Petrópolis: Vozes, 1999.

KONIGSON, Elie. (Org.) *Le Théâtre dans la Ville.* Paris: Éditions du CNRS, 1987. (Collection Arts du Spetacle. Les voies de la création théâtrale V. 15.)

KOSTOF, Spiro. *The City Shaped: urban patterns and meanings through history.* Boston: Little, Brown, 1991.

LAMAS, José M. R. G. *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade.* Lisboa: JNICT – Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1997 (1ª edição, 1960).

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna.* Rio de janeiro: Ed. José Olympo, 1984.

MUNFORD, Lewis. *A Cidade na História.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1995. (1ª edição, 1967).

VENTURI, Robert; BROWN Denise Scott; IZENOUR Steven. *Learning from Las Vegas.* London: M.I.T. Press, 1972.

ZUKIN, Sharon. *The Postmodern Debate over Urban Form.* London: Sage Publications, 1988. (Theory, Culture & Society.)

Espaço

Amir Haddad

Todo o meu trabalho de teatro nos últimos anos vem girando em torno da questão do espaço – as modificações que o espaço teatral do ocidente sofreu nos últimos milênios, desde a Grécia até nossos dias e as implicações e significados que estas modificações trazem em si. Enfim, a idéia de que espetáculos e arquitetura estão intimamente ligados e que as sociedades erigiram seus teatros e construíram seus espetáculos de acordo com seus valores e de acordo com suas necessidades e, de que a dramaturgia e o ator, inseridos nestes espaços e espetáculos estarão necessariamente de acordo com estes interesses, valores ou necessidades.

Esta integração entre arquitetura e espetáculo pode ser claramente observada na Grécia clássica, onde o teatro teve uma definitiva ressonância comunitária, produzindo escritores da importância de Sófocles ou Aristófanes.

Porém, o maior momento dessa integração entre arquitetura, dramaturgia e ator talvez tenha se dado no período Isabelino, e creio que não é, portanto, por acaso que esse período tenha produzido o maior gênio do teatro de todos os tempos: Willian Shakespeare, o velho Bill.

Ler uma peça grega ou um texto elizabetano, tendo claras em mente as características dos locais onde foram apresentados, nos dá a sensação clara desta integração e de como espetáculo e vida pública e social estavam perfeitamente entrosados ou articulados.

Da mesma maneira, ao lermos uma peça de Ibsen poderemos ter a sensação de que este autor escrevia para um espaço apropriado às suas idéias, seus sentimentos do mundo e do grupo social que seu teatro representava e cujos problemas discutia. Seus dramas burgueses, de forte conteúdo social, tinham no entanto um único interlocutor – a classe que ele representava.

Autores modernos que tentaram ampliar o âmbito deste discurso, como Brecht, Lorca ou Maiakosvki tiveram também que mexer fundo com a questão da arquitetura – seja no questionamento da maneira de representar do ator na cena italiana, "protegido" pela "quarta parede", sem opinião sobre o que está fazendo, como em Brecht, seja na concepção do próprio espaço de representação contido nestas dramaturgias, como em Maiakosvki (o circo) ou em Lorca (que tinha um elenco ambulante, representava nas ruas e escrevia para bonecos).

E até hoje, ao longo deste século, e seguramente pelos anos que estão por vir no próximo século e milênio, esta discussão permanecerá e as indagações a respeito do local dos espetáculos não cessarão, porque está em questão não apenas uma estética, mas sim uma ética, uma moral, uma política, uma maneira de viver em sociedade, que arquitetura seria capaz hoje de organizar o mundo para nele receber o teatro do mundo? Cada diretor, elenco, grupo, ou até mesmo o produtor discute qual o melhor espaço para seu espetáculo. Todos são possíveis – o que não podemos é achar que passadas essas ondas espaciais, o teatro voltará serenamente para o lugar em que sempre esteve nestes últimos 300 anos – e que esta questão de espaço não passa de moda passageira: quem assim pensar estará definitivamente condenado a representar para uma platéia cada vez mais "selecionada" e desinteressada do espetáculo à sua frente, vendo ela também um espetáculo lá em cima cada vez mais desinteressado dela, lá em baixo, numa dinâmica de interesses desinteressados entre palco e platéia. Como se tudo e todos fossem apenas entrevistos através de telas nebulosas.

Pensar o espaço, o local dos espetáculos, e associado a isto pensar a dramaturgia, o ator e as suas relações com o espectador é também pensar o mundo.

O grande espetáculo do mundo não cabe no espaço reservado para o espetáculo do grupo social que se julgar dono do mundo. "Há mais coisas entre o céu e a terra do que imagina nossa vã filosofia" – disse o velho Bill.

E isso é verdade, hoje é sempre. O conhecimento não tem limites – e o teatro é filho da história e não da ideologia.

O teatro e a cidade
O ator e o cidadão

Amir Haddad

Existe um teatro imanente na cidade. Há uma possibilidade teatral imanente no cidadão e nos ritos de convivência, não prevista na vida da cidade e conseqüentemente, não levada em conta, embora continuamente se manifeste numa festa, numa barraca de cachorro-quente, num camelô que vende alguma coisa, em tudo. Parto do princípio de que o que provoca isso é a divisão que se estabeleceu, ao longo dos últimos 300 anos, entre teatro e cidade, entre cidadão e artista. A cidade mudou, o teatro não.

Venho trabalhando a idéia de que a cidade é por si teatral, é dramática e que o teatro está impregnado dessas possibilidades de expressão. Idéia que me leva a procurar eliminar o mais possível a diferença entre cidadão e artista, e a criar um espaço no qual é possível a cidadania se manifestar artisticamente; a buscar não separar uma parte da cidade para celebrar o teatro ou a pegar um pedaço da cidade e colocar dentro de um edifício para que ela esteja ali simbolizada, mas sim, a pensar toda a cidade como uma possibilidade teatral, ela é o espaço de representação, suas ruas e edifícios são a cenografia e os atores são os cidadãos.

O produto mais avançado das pesquisas que venho desenvolvendo no Brasil, junto ao grupo Tá na Rua, é a realização de grandes *espetáculos-festas,* atualmente concebidas como imensos cortejos, a que denominamos *liturgia carnavalizada.*

Durante anos, nossas pesquisas se desenvolveram em cima de um texto clássico, *Morrer pela pátria,* de Carlos Cavaco (1936): três atos, com unidade de tempo, espaço e ação. Era um folhetim fascista.

A tentativa de elaborar um espetáculo sobre esse texto de pensamento fascista, autoritário, no qual ficasse claro que nós não éramos fascistas, levou-nos a mergulhar em verdadeiro estudo arqueológico sobre a formação social brasileira, buscando o profundo entendimento dos valores ali defendidos Deus, Pátria e Família – fortemente arraigados na formação de nosso povo – a entrar em contato com nossas contradições e a realizar um longo e profundo trabalho de remoção das identificações.

Se por um lado, o processo então realizado nos proporcionou descobertas importantes em relação ao jogo do ator, levando-nos a uma atuação (des)envolvida, que *apresentava* uma realidade, em vez de *representá-la* e que permitia que nos reconhecêssemos muito próximos das investigações de Brecht e de sua teoria do distanciamento, por outro lado, a demolição da linguagem estruturada do teatro convencional foi revelando outras possibilidades, dando passagem a uma linguagem cada vez mais livre, mais aberta e que identificávamos como mais *popular.*

A confirmação de nossas descobertas, porém, só se deu realmente no momento em que fomos para a rua; foi só então que começamos a entender, na prática, que estávamos conquistando outra linguagem. Foi só então que o trabalho realmente começou a se modificar; que as indagações a respeito do palco italiano, da dramaturgia, sobre as maneiras de trabalhar o ator, tudo isso que ficava mais ou menos vago ou teórico, começou a ter concretude.

Quando, em 1980, saímos para a rua não tínhamos nenhuma intenção messiânica ou evangélica; não fomos salvar ninguém, fomos nos salvar, tampouco pretendíamos levar cultura para o povo. Fomos para a rua dar continuidade às nossas investigações sobre o espaço e tivemos muitas informações sobre coisas de espaço. Mas a revelação maior foi trabalhar com um público que desconhecíamos, sobre o qual não sabíamos nada. Foi o contato com uma platéia heterogênea – o povo, na sua concepção mais imediata – que nos obrigou a nos *desarmarmos,* a rever nossas atitudes, nossos conceitos, nosso modelo de ator, nossa comunicação com o espectador. E a partir daí, a repensar a dramaturgia, a repensar todo o teatro e a chegarmos ao que poderíamos definir como uma linguagem *popular,* como em Shakespeare, em Molière, os gregos.

A saída para a rua nos levou ao encontro das origens do teatro, do que pensávamos e sentíamos ter existido antes da captação da linguagem teatral pela burguesia, no início dos tempos modernos – período em que se instalou a hegemonia da Razão – rompendo (mais nitidamente, ao menos) o equilíbrio corpo/ e em que a fala passou a ter mais força. Caminhamos assim, e direção ao resgate de uma história do teatro que não é contada nos manuais: a do *teatro popular;* em direção ao resgate do *popular* que existe em cada um de nós.

Porque nenhum de nós era popular! Alguns viviam nos endereços mais sofisticados da cidade do Rio de Janeiro; freqüentavam faculdades... Éramos de classe média, brancos, universitários! Todo o processo que deslancháramos, porém, tinha muito a ver com um sentimento nosso de *rebelião contra o estabelecido* – sentimento que se fortalecia diante da realidade política que então vivenciávamos, em um País submetido a um governo ditatorial.

Peter Burke, historiador, em seus estudos sobre cultura popular, ao investigar o aparecimento da dicotomia cultura erudita/cultura popular – que surgiu justamente nessa fase em que se estruturou a sociedade burguesa – faz uma análise muito interessante sobre a obra de Bakhtin e considera que este, quase explicitamente, desenvolve o pensamento de que *popular é tudo aquilo que se rebela contra o estabelecido.* Análise que nos auxilia a compreender o processo então vivido pelo grupo.

Durante anos estivemos na luta contra o estabelecido, insatisfeitos, sem uma proposta para substituir. Durante anos ficáramos mudos; não falávamos língua alguma. Quando desmontamos o estabelecido dentro de nós, começaram a aparecer outras possibilidades: surgiu um teatro que reconhecíamos como *popular.* Como no carnaval, quando o rei momo está reinando e tudo que é estabelecido é abandonado e reina a desordem, ao sairmos para a rua encontramos o outro lado; viramos o teatro de cabeça para baixo, como um saltimbanco o símbolo de nosso grupo, o Tá na Rua.

Quando começamos a ir para a rua, praticamente não havia teatro de rua no Brasil. Nosso referencial era os camelôs e os artistas de rua; eram aqueles camelôs que vendiam mágicas, vendiam remédios para calo e mil outras bugigangas. Nós os observávamos enquanto faziam teatro para vender suas mercadorias: como seguravam a roda, como *esquentavam* o espaço de atuação, como brincavam com o público, um público que eles em momento nenhum ignoravam pois sabiam que ele só permaneceria para assistir às suas demonstrações se soubessem conquistá-lo.

Conhecimentos práticos que levamos anos para aprender – para saber ocupar o espaço da roda; para saber abri-la e mantê-la aberta. Depois tivemos que aprender também, quais eram as diferenças entre nós e aqueles camelôs. Por que eles precisavam de uma roda de uma determinada maneira? Por que nós precisávamos de outra?

Paralelamente, outras fontes eram utilizadas na formação de nossa linguagem; o contato com ritos religiosos afro-brasileiros, como a *gira* de umbanda e o candomblé, possibilitava o estabelecimento de relações muito íntimas entre os processos neles desenvolvidos e as formas de representação que buscávamos alcançar em nosso trabalho.

Pouco a pouco, pudemos ousar mais, alargar nosso espaço de representação. A participação no desfile da Escola de Samba Beija-Flor (Carnaval de 1989), nos deu a oportunidade de testar em larga escala todo o conhecimento adquirido em nossas pequenas rodas. Passamos a realizar grandes espetáculos, grandes festas, ocupando grandes espaços.

Mas o próprio movimento de transformação do trabalho, nos fez ver que haviam raízes mais ancestrais que nos levavam a recusar aquele teatro que se caracterizava como linguagem de representação da elite cultural; raízes que estavam ligadas às origens *religiosas* do teatro. *Religio/religare* restabelecer as relações entre o homem e seus deuses, entre os homens e seus pares, entre os homens e as cidades onde eles viviam. Essas eram nossas necessidades mais profundas: retomar contato com o sentido de *comunhão* que é próprio do teatro. Sentido que exige uma participação muito mais ativa e até mesmo direta de seu público e o tornam pleno do sentido *de festa*.

Utilizando textos narrativos, cordéis, autos sacramentais passamos, então a perseguir uma idéia: a da cidade em festa e o teatro acontecendo como parte desse contexto. O teatro deixando de ser um produto cultural isolado num espaço, para se formar em usufruto da cidade toda. Experiências que, ao se co cretizarem, abriram espaço para aprofundamentos ainda mais amplos sobre as questões que envolvem nosso trabalho.

A nossa recusa em relação ao teatro burguês – hoje nós sabemos identificar melhor – não se limitava a diferenças políticas e/ou ideológicas. Ela se relacionava também à mudança que ocorrera intrinsecamente no teatro, a partir do momento em que este sofrera um deslocamento em seu eixo *religioso* e passara a ser informado por uma ética e uma estética protestantes. Em nossos sentimentos, havia um enfado em relação ao teatro *protestante*, desenvolvido pela burguesia capitalista; em relação a esse teatro pragmático, pai do realismo, que tem dificuldade com os grandes espaços, em falar com a cidade inteira. Porque esse teatro exclui parte da cidade! A burguesia criou uma sala, a que chamou de *teatro público* mas que, em verdade, é uma sala feita para ela!

No momento em que abri minha cabeça a esse respeito, mudaram as fontes de informação sobre o teatro que atuam dentro de mim, que alimentam meu trabalho. Se nós queremos nos livrar do teatro da burguesia, temos que beber em outras fontes ou não teremos recursos para criar nossos espetáculos. Vivemos num mundo protestante, mas nossa cultura, no Brasil, é de origem católica, medieval e também, islâmica!

Comecei a recuperar fontes vivas dentro de mim. E aí, o que aflorou foram as procissões religiosas que vi na minha infância e das quais participava toda a cidade. Principalmente uma, a mais dramática de todas, que era emocionante e da qual adorava participar a procissão do encontro. Uma parte dela saía de uma das igrejas da cidade, ao mesmo tempo que uma outra saía de outra igreja; e encontravam-se em determinado ponto. Uma encenação! Uma trazia Jesus Cristo carregando a cruz e a outra, Maria; quando se cruzavam na rua, ela via o filho sendo castigado. Eram aquelas duas estátuas balançando no alto, apoiadas no ombro das pessoas. Mas era de um impacto fenomenal!

A partir daí, as fontes religiosas que informavam meu trabalho foram ficando mais claras e um novo momento foi se construindo. Tive de começar a pensar o meu teatro com essa possibilidade: o mundo inteiro está no espetáculo, não só um pedaço do mundo. E aí, o que faço tem a ver com o teatro do Shakespeare, com o teatro espanhol, com as procissões de Sevilha... Tem a ver com tudo.

Ao rompermos com os procedimentos éticos da burguesia capitalista protestante, partimos para uma outra realização, para a construção de um outro mundo, dentro do qual a vida comunitária e a cidade ficam incluídas. Passamos a agir na contra-mão do pensamento neoliberal burguês.

Os nossos espetáculos-festas, nos revelaram o quanto o aspecto ritual está presente nas grandes manifestações, quando a cidade toda fica envolvida por um mesmo movimento e, se permite a, como num grande carnaval, virar o mundo de cabeça para baixo. As festas apontam para questões utópicas, aflorando a possibilidade de interação entre as pessoas, entre o povo e seus governantes e, momentaneamente, a cidade é feliz.

Todo o meu trabalho tem se desenvolvido no sentido de dar ao cidadão a possibilidade de se expressar além dos recursos cotidianos que ele tem. A sociedade capitalista, privatiza e especializa – porque esse é um sentido prático, que interessa ao dinheiro, ao lado material... Nós desmontamos esse esquema. Eliminamos essa idéia pragmática de que uns fazem uma coisa, outros fazem outra. Tudo é público e nada é especializado. O cidadão e o artista são as mesmas pessoas e as representações teatrais se transformam em acontecimentos públicos.

Nossos procedimentos, desde o início de nossas investigações, permitiram o desenvolvimento de um jogo de ator mais (des)armado e que não se considerava, nem permitia que as pessoas o considerassem como *especial*. Um jogo que faz a platéia ficar à vontade e se sentindo autorizada a interferir, porque sabe fazer aquele jogo também. E o desenvolvimento disso – da noção de que todos sabem/têm capacidade para fazer; de que essa qualidade é latente em todos –, reforça a cidadania.

A nossa atuação é uma rebeldia; é um abandonar o regime vigente e buscar outras possibilidades fora dos padrões tradicionais, da sociedade burguesa, que é privatizadora e especializadora. Resulta do pensamento que norteia nosso trabalho e que afasta a idéia de que só poucos são artistas e os outros são espectadores; de uma divisão do mundo entre passivos e ativos. Todos são sujeitos ativos; todos têm participação e interferem na História.

Tiramos a idéia de privatização, transformamos nossas representações numa festa pública; e tiramos também a idéia de que só pessoas altamente especializadas podem fazer aquele trabalho. Nossa idéia é que todas as pessoas, toda a cidade pode participar; não é nenhuma especialidade o que queremos exibir. Nossos cortejos trazem não os artistas oficiais da cidade, mas pessoas comuns que se expressam artisticamente. Não há nenhuma exigência de experiência teatral. São cidadãos, pessoas do povo que estão ali, fazendo isso – expondo suas possibilidades de expressão.

Nós só conhecemos o lado do cidadão que dá duro, bate pedra, trabalha, não tem alegria, não tem prazer, anda de cabeça baixa. De vez em quando toma um pileque, mas não entra em contato com nada. A festa proporciona a existência de um espaço em que ele se vê livre de seus papéis cotidianos, em contato com sua possibilidade de manifestação, que é maior que a máscara cotidiana que ele usa e que não leva em consideração o seu lado criativo. Esse é o momento em que ele pratica o exercício dessa ludicidade e assume um único papel – o de ser humano livre, criativo, fértil, transformador.

Da mesma forma a cidade, quando colocamos todos os cidadãos na rua, começa a entrar em contato com outro lado dela, diferente do cotidiano – o lado que faz quadrilha, que faz dança, que faz capoeira, teatro, banda e fanfarra. E ela se percebe enquanto coletivo. À medida que ela é tocada por esse aspecto cultural comum, que seus habitantes começam a se sentir parte dela, plenamente, temos ali um povo se manifestando. E quando entra o povo, entra o artístico, o carnavalizado, a cultura, a produção do ser humano que é dali.

Hoje, a nossa festa, o nosso espetáculo, tem essa sustentação ideológica. Temos clareza sobre quais as tendências com que estamos trabalhando, sobre quais fluxos de conhecimento do ser humano estão nos orientando.

O produto mais avançado de nosso trabalho – os nossos cortejos – não é um produto de mercado, uma beleza a ser vendida. É um produto que procura contribuir para o crescimento das pessoas; é para consumo da sociedade como um todo e os temos realizado por meio de órgão públicos.

Nós os reconhecemos como *liturgias carnavalizadas* – festas que harmoniosamente misturam o sagrado e o profano. Por meio deles, procuramos restaurar alguns mitos, algumas celebrações da sociedade, recuperando essa *comunhão* que vem se perdendo, cada vez mais. Voltamos na história, para podermos ir adiante.

É por esse caminho que estamos aprendendo a fazer um espetáculo híbrido: com movência e, ao mesmo tempo, com paradas em que algumas cenas são apresentadas. Com ele, estamos aprendendo a desenvolver uma nova dramaturgia, diferente da tradicional e que se aproxima das *narrações dramáticas* presentes em vários momentos da história do teatro, desde os povos antigos, como a procissão de Osíris, no Egito, em que representavam a vida do deus; como o *TAZIYE – O martírio de Hassan e Husseín,* na Pérsia, onde os maometanos contam teatralmente, numa praça, a história da sangrenta guerra que estalou entre os herdeiros de Maomé, após sua morte. Ou ainda, como alguns grupos africanos contemporâneos ligados à tradição, com suas danças teatralizadas.

Atualmente, estamos descobrindo um caminho: o do criar a narrativa dramática por meio da escrita do próprio espetáculo, afastada de qualquer literatura. Nós não partimos para o diálogo. Começamos a experimentar nos espaços mais amplos, essa possibilidade de escrever um espetáculo "sem diálogo". E um espetáculo escrito no espaço e com o corpo, tanto dos atores quanto das pessoas que passam, com apresentação dos carros alegóricos. Mais do que na fala, na palavra, os sinais se encontram nas atitudes do ator, na atmosfera do espetáculo, nos desenhos, nas cores, nos objetos.

Temos trabalhado sobre grandes festividades religiosas, como o Natal e profanas, como o Carnaval. Nos autos de Natal que fazemos, a história narrada já está arraigada na mente e no coração do povo. Basta jogar um sinal forte, que eles a reconhecem rapidamente. Tem, dentro do povo, a força dos mitos gregos.

Os primeiros autos foram realizados em espaços abertos, mas sempre ocupando um único espaço, geralmente uma praça que procurávamos transformar em um grande mercado, como as feiras medievais.

Nossas experiências atuais, neste sentido, ao longo dos últimos anos, têm nos feito levar adiante o aprendizado que tivemos trabalhando com os grandes desfiles das *escolas de samba* do Rio de Janeiro e com outros tipos de cortejos dramáticos que se multiplicam pelo País, guardando sua origem medieval de autos populares, como o Maracatu, Bumba Meu Boi, Folias de Reis etc. Junto a este lado profano colocamos nossas tradições seculares religiosas de origem católica e transformamos nossos espetáculos em verdadeiras *liturgias carnavalizadas,* com cortejos que se movimentam por toda a cidade levando em seu bojo de três mil a cinco mil participantes e que poderão se locomover sem interrupções até o local onde se darão encenações públicas de natureza épico-cultural, ou então tendo paradas intermediárias, nas quais estas apresentações serão feitas, como estações de algumas manifestações religiosas nômades da Igreja Católica.

Cremos assim estar juntando o sagrado ao profano e procurando desta maneira tocar o coração do cidadão e despertar nele o sentido de religação das festas e celebrações, devolvendo ao teatro sua função pública social original *quente* e garantindo para ele um lugar num futuro imprevisível de realidades virtuais *frias.* Dessa maneira enxergamos o teatro como a possível arte do futuro, a única talvez que estará se mantendo dentro do propósito de fornecer ao ser humano espaço para o seu sentimento gregário e comunitário, contribuindo assim para a construção de uma nova cidade e uma nova sociedade na qual as diferenças sociais e culturais poderão ser administradas e o sonho utópico da construção da *Cidade Feliz* possa ser retomado.

Tunísia, novembro, 1999.

PARTE II

Olhares brasileiros

O espaço do circo-teatro e o espaço da rua

Entrevistas com o Teatro de Anônimo[1]

Paulo Merisio

---

[1] Este texto tem como base as entrevistas realizadas em 1998, à época da elaboração de minha dissertação *O espaço cênico no circo-teatro:* caminhos para a cena contemporânea (Mestrado em Teatro, Unirio, 1999), orientada pela Dra. Beti Rabetti e desenvolvida no âmbito do Projeto Integrado de Pesquisa (AI): *Um estudo sobre o cômico*: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas (CNPq/ FAPERJ/ Capes).

Surgido em 1986, o Teatro de Anônimo tem como base de sua formação um grupo de estudantes do segundo grau do Colégio Estadual Visconde de Cairu, Méier, na cidade do Rio de Janeiro. Numa primeira instância, o Anônimo espelha-se em dois grupos distintos que têm a rua como espaço primeiro de suas apresentações e a poesia como eixo de seus trabalhos. O primeiro, formado por poetas que, à época, apresentam seus trabalhos em performances que se desenvolvem pelas ruas e praças da Zona Norte carioca. O segundo, formado por atores que, também em áreas públicas, dramatizam poesias. O grupo mesclou essas influências e as transformou, criando sua própria linguagem, mas mantendo a rua como espaço ideal para a sua expressão.

Tais experiências são fundamentais para a construção do alicerce desse grupo. A primeira experiência cênica, ainda em âmbito escolar e sem pretensões profissionais, dá-se com a montagem da peça *Anônima,* de Wilson Saião (1980), dirigida por Márcio Libar. Esse texto, além de inspirar o nome do grupo, revela o interesse em atingir um público *anônimo, popular,* identificado pelo grupo como o público da rua.

Tendo como base de sua pesquisa a tradição popular próxima (suburbana, da Zona Norte e afro), o grupo realiza seus dois primeiros espetáculos: *Flashs da cidade* (1987) e *Cura-tul* (1991).[2]

No terceiro espetáculo, o grupo inicia o seu namoro com o universo do circo. A partir de então, uma série de técnicas circenses passa a ser incorporada a seu treinamento de maneira clara e sistemática. Em *Roda saia gira vida* (1994),[3] a arte circense pode ser vista como efetiva fonte definidora para articulação de sua linguagem cênica e para o próprio estabelecimento de um processo de pesquisa teatral que tornar-se-á emblema de tal grupo.

---

[2] *Flashs da cidade* estreou em 1987. Roteiro e direção Marcio Libar, inspirado no livro *Monólogo inacabado*, do poeta Zé Cordeiro. Atores: João Carlos Artigos, Maria Angélica Gomes, Marcio Libar, Regina Oliveira, Luiz Carlos Nem e Edvando Júnior. *Cura-tul* estreou em 1991. Roteiro e direção: Marcio Libar. Atores: João Carlos Artigos, Maria Angélica Gomes, Márcio Marques, Marcio Libar, Luis Carlos Nem, Wilson Belém, Regina Oliveira, Shirley Britto. Treinamento: capoeira Angola, jongo, samba de terreiro, samba de partido, samba de roda e samba-*reggae* (ritmos, cantos e danças).

[3] *Roda saia, gira vida,* estreou sua primeira versão em 1994, no Circo Voador/RJ, ainda sob o título *Circo de Anônimo.* Em 1995, realiza temporada no Teatro Cacilda Becker. Orientação do projeto: Pepe Nuñez. Supervisão cênica: Julio Adrião. Pesquisa musical: Wilson Belém. Criação e atuação: João Carlos Artigos, Maria Angélica Gomes, Marcio Libar, Regina Oliveira, Shirley Britto (Wilson Belém, em 1994 e 1995).

O cenário desse espetáculo apresenta-se como uma síntese de elementos ligados ao espaço do circo-teatro: uma ribalta sugere um picadeiro que define a área de atuação; um pórtico de seis metros permite a execução dos números aéreos na rua e uma estrutura metálica serve de suporte para um telão que além de funcionar como anteparo visual proporciona uma coxia. Esse cenário denuncia a intenção do grupo de estabelecer no público uma identificação imediata do próprio espaço cênico circense-teatral.

O mais recente trabalho do grupo *Tomara que não chova* (2001)[4] reitera esta tendência de incorporação do circo em sua linguagem, pois trata-se de um espetáculo que tem por base a estrutura das apresentações de circo-teatro: uma primeira parte composta por números de variedades e uma segunda, onde pode-se assistir a uma típica comédia circense. Esta montagem é apresentada na rua, mas tem como referência espacial cênica os panos-de-roda,[5] que criam um espaço visualmente reservado para as apresentações.

Nos depoimentos que foram selecionados para compor este texto, percebe-se a associação que os membros do grupo fazem entre o público do circo e o público da rua. Os cinco componentes foram entrevistados e um dos itens se referia ao espaço cênico, trazendo questões relativas à opção da rua como espaço de atuação.

---

[4] *Tomara que não chova* estreou em 2001. Elenco: João Carlos Artigos, Maria Angélica Gomes, Regina Oliveira e Shirley Brito. Direção: Sérgio Machado. Consultoria da comédia de picadeiro: Vic Militello. Figurino: Priscilla Duarte. Cenografia: Hélcio Pugliese. Estruturas: Maranhão. Textos: Shirley Brito e Vic Militello. Direção de Produção: João Carlos Artigos e Flávia Berton. Iluminação: Luiz André Alvim. Roteiro: Teatro de Anônimo.

[5] Panos-de-roda – modelo em que o espaço de representação teatral é definido por anteparos de pano, dispostos em formato circular, sem cobertura. Criado por artistas dissidentes de circos de grande, sem condições de erguerem uma lona.

Foi realizado para este texto um recorte que selecionou trechos significativos para tal discussão, onde temas como a relação com a platéia e os equipamentos necessários para as apresentações de rua são abordados.

Na elaboração das entrevistas teve-se como referência a publicação de Albeti (1989), que sugere que ao se entrevistar um grupo se opte por encontros individuais, para que o pesquisador possa cotejar as informações e identificar aproximações e contradições inerentes a esta estrutura organizacional. Tal material pode ser encontrado na íntegra nos anexos de Merisio (1999), que compõem o segundo volume.[6]

Início do espetáculo *Roda saia gira vida*. Em cena: Shirley Britto, João Carlos Artigos, Regina Oliveira, Maria Angélica Gomes e Márcio Libar. Lona montada em Bangu – Rio de Janeiro/RJ, 12 de outubro de 1998, pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Foto: Paulo Ricardo Merisio

---

[6] Cf. o texto "A produção documental (entrevista e iconografia) no campo da pesquisa em teatro: o espaço cênico no circo-teatro e a cena contemporânea". In: *Anais do 1º congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas*, 2000:475-478.

Entrevista com João Carlos Artigos: Rio de Janeiro, 26 de maio de 1998

Paulo – O espaço cênico é determinante na elaboração dos espetáculos?

João – Sim; na verdade, já foi mais. Hoje montamos um espetáculo para ser apresentado em qualquer lugar; a questão do espaço estaria quase em segundo plano.

Paulo – Não existe uma configuração ideal para os espetáculos?

João – Não. A configuração do espaço vai se dar de acordo com a cena, com o que estamos precisando na cena. [Com] o *Roda a saia...*, queríamos montar um espetáculo para a rua. Circo-teatro de rua; mas tínhamos a preocupação de que também pudéssemos montar em outros lugares. É muito mais difícil apresentar o *Roda saia...* em espaço fechado, mas já apresentamos, e é possível. Então, tínhamos essa preocupação; hoje não tanto; hoje, quando rola o trabalho do palhaço, é para fazer em qualquer lugar. Não é a preocupação primeira montar um espetáculo para a rua, para teatro ou para um pavilhão. Mas essa estrutura do pavilhão nos agrada, porque nela é possível fazer essa junção e há a flexibilidade de estar em vários lugares, em espaços diferentes; de estar tanto num lugar fechado quanto de estar na rua. É essa coisa de montar o picadeirinho.

Paulo – Como se estabelece a relação palco/platéia nos espetáculos? Em que medida a configuração do espaço influi nessa relação? Vocês já se apresentaram em circo? Tem alguma diferença?

João – Tem. O Nani [Colombaioni][7] até fala [que o] palhaço é cena para circo, para teatro, para rua. Na verdade, isso não existe; palhaço é palhaço em qualquer lugar. Tem de se apresentar em qualquer lugar. É claro que existe uma diferença e uma diferença significativa do espetáculo – do mesmo espetáculo –, por exemplo, se pegamos o *Roda saia...* ou o *In conserto*, é evidente que muda completamente a relação palco/platéia, a relação ator/espectador; [se] muda a relação ator/espectador, vai mudar a relação aqui, entre ator e ator. As minhas ações físicas, quando eu estou no palco, têm uma dimensão; quando eu estou na rua, têm outra. A estética da rua é diferente da estética do teatro, de quando você está ali, debaixo de um foco de luz. E que também – temos poucas experiências – é distinta do picadeiro. Tem um coisa que é do picadeiro; por exemplo, se vai apresentar um número de palhaço, você tem como uma regrinha – dizem os mestres – que não pode terminar um número para baixo. Você não pode agradar, agradar, agradar, deixar o número chegar num ponto que não é risível, e terminar o número aí. É preferível você inverter a ordem, começar o número mais devagar e terminar no aplauso. Você tem de terminar para cima; isso é a preocupação do picadeiro, do espetáculo circense, que tem de terminar com todo mundo batendo palmas para entrar a próxima atração. Então isso é um diferenciador brutal, quando você fala do picadeiro. A Ângela Pecego[8] uma vez fez um comentário sobre o nosso trabalho, falando das costas: que independente de estarmos de costas para o público, o ator está muito presente. Essa ação está ali, latente, e você está o tempo todo agindo e é, por vezes, de uma delicadeza, de uma sutileza, e você aproveita isso como ouro no palco, debaixo de um refletor; e na rua pode passar completamente despercebido. Entretanto, na rua, você tem outro tipo de expressividade, mesmo. E é quase uma coisa inconsciente; só não é inconsciente porque eu estou falando sobre isso, aqui e agora. Mas, quando eu estou lá, automaticamente o meu jogo da rua é mais aberto, é um jogo para cá, ó [faz gesto largo]. Por exemplo, daqui eu vou jogar com um cara que está lá em cima; meu olho vai sair daqui, do cara que está na primeira fila me assistindo e vai lá para o olho do último, e eu vou fazer essa história reverberar, se ampliar, se reproduzir, por toda a platéia; do cara que está lá na última fila isso vai surtir efeito no que está aqui na primeira. Isso é um jogo da rua, é um jogo espacial, essencialmente da rua. Seriam essas as diferenças, *grosso modo*; podemos até aprofundar a diferença desses três espaços. A rua é uma coisa; o teatro é outra; o circo, o picadeiro, é outra coisa completamente distinta.

---

[7] Nani Colonbaioni era natural de Florença, Itália. Seu pai era de tradicional família de palhaços e acrobatas circenses enquanto a família Taravaglia, de sua mãe, é oriunda da *commedia dell'arte*. Nani é da quinta geração de circenses. Mestre de seus irmãos – todos palhaços – ele acredita na prática de ensinar respeitando a metodologia em que o aprendiz vai fazer um estágio convivendo com a família. Passaram por esse processo João Artigos e Márcio Libar, do Teatro de Anônimo e Ricardo Puccetti, do Lume, Campinas/SP. Em 1999, pouco depois de sua estada no Brasil para o evento Anjos do Picadeiro 2, Nani veio a falecer.

[8] Angela Pecego é produtora teatral e realizou alguns trabalhos com o grupo.

Paulo – Quais são os equipamentos necessários para os espetáculos de vocês? Os espaços em que vocês se apresentam estão preparados para receber esses equipamentos? O que seria necessário para recebê-los?

João – Isso é difícil... Quase nunca eles estão preparados...

Paulo – Quais são os equipamentos?

João – Se vamos montar o aéreo, são os ferros, cabos de aço, estrutura metálica. Temos tudo isso, na verdade, nunca...

Paulo – Vocês fizeram para a rua?

João – Sim, fizemos para a rua; na verdade, é um equipamento de circo. Tivemos que aprender a montar em tudo quanto é lugar, dentro de quadra... e, às vezes, você não pode furar o chão... Nenhum espaço está preparado para nós, a não ser que nos apresentemos no circo. Mesmo assim, a vez que nos apresentamos no circo com o *Roda saia...* era um circo que não tinha muitas condições; não tinha treliça para pendurar os aéreos; era um circo pequeno, em Campina Grande. Temos, como equipamento, uma estrutura metálica para pendurar os aéreos; um camarim, que também é o fundo do cenário. Fora os equipamentos individuais, quer dizer os instrumentos, as coisas que levamos e uma ribalta, uma ribaltinha que determina nosso espaço de apresentação. Trapézio, bambu, um pequeno aparato de som; que também levamos para a rua, às vezes, dependendo do espetáculo e do número de pessoas, porque ele não é muito potente. Seria isso, [além de] estacas, marretas, uma infinidade de grilhetes, mosquetões, aqueles aparelhozinhos que servem para poder regular as coisas, para prender; tem umas catracas para... diz-se espiar, que é esticar a estrutura, deixar os cabos de aço todos esticadinhos. [Enfim, tem] todos esses equipamentos necessários, e carregamos isso dentro de dois baús, são 450, 470kg de equipamento; nunca é muito fácil viajar com isso, sobretudo quando temos de ir para muito longe, pegar avião. Ir à Europa foi um tormento; acabamos até deixando nossa estrutura lá, esperando a próxima ida; acreditamos nisso; também tinha um problema de bagagem; deixamos só a estrutura lá. O nosso camarim pesa 60kg.

Paulo – Mas o camarim ficou lá também?

João – Não, o camarim veio. Deixamos só a estrutura, porque tínhamos outra aqui; por isso deixamos, até apostando que voltaríamos. Isso é basicamente o equipamento que temos. Como nos apresentamos muito na rua, falar do que seria necessário em teatro [é complicado, mas] na verdade o que precisa ter é urdimento forte para poder segurar o peso, 100, 200kg; e muitos teatros não têm. Essa é a questão fundamental. Por isso aprendemos a montar essa história em qualquer lugar. Acho que eu posso contar nos dedos de uma mão às vezes em que, nestes seis anos, deixamos de montar nossos aparelhos aéreos porque não havia condições. Tivemos que aprender maneiras; na verdade, é todo um estudo de onde você vai prender, vai espiar as coisas. Você tem mil maneiras de preparar o espaço.

Entrevista com Maria Angélica Gomes: Rio de Janeiro, 25 de abril de 1998

Paulo – O espaço cênico é determinante na elaboração dos espetáculos? Qual a configuração ideal para os espetáculos? E em que espaços vocês costumam se apresentar? Então, vamos por partes: o espaço cênico é determinante na elaboração dos espetáculos?

Angélica – Ah, sim... na história do grupo, sempre fizemos teatro de rua, então o espaço era esse. Sempre os espetáculos eram pensados para a rua. O *Roda saia...*, de cara, tinha essa coisa. Quando vimos a possibilidade de entrar em temporada no [Teatro] Cacilda [Becker], fizemos uma readaptação na maneira de estar em cena, porque aí você está numa caixa; tem de mexer mesmo. Na rua você amplia tudo.

Paulo – Mas ele foi pensado para rua?

Angélica – Ele foi pensado para a rua, como os outros trabalhos anteriores. Agora, por exemplo, estamos pensando num projeto, que é o *Um, two, trois*, para uma caixa. Então, ele tem uma cara diferente. Na verdade, pensamos antes no espaço, no espetáculo que queremos, para onde e de que maneira vamos chegar a isso. O ideal é quando você consegue pensar que o espaço serve para os dois, como o *Roda saia*... que se adaptou bem. Agora o *Um, two, trois* vai ser bem específico para sala. Como o *Intermezzo*, que é outro projeto nosso; nós o queremos para a rua ou para a sala, mas...

Paulo – E quando vocês pensam em sala, o que vocês imaginam de espaço? Por exemplo, quando foram trazer o *Roda saia*..., da rua para o teatro, vocês pensaram em algum espaço específico? O Cacilda veio primeiro, como uma possibilidade, ou vocês optaram...

Angélica – O Cacilda é um espaço bastante especial para o trabalho porque não foge da linguagem circense, você trabalha em arena. É interessante nesse sentido. Também já fizemos o *Roda saia*... num espaço grande e vimos que não funciona muito, porque a nossa relação é aqui. O contato não é como na rua, como os outros espetáculos que fazíamos na rua, que eram para atingir um grande público. *Roda saia*... era mais intimista. Acho que a relação dos palhaços está mais no plano do olhar. No início tínhamos o Cacilda, que era o espaço ideal. Um espaço fechado, mas que dava para fazer esse trabalho. Quando começamos a ir para outros tipos de teatro, palco italiano, fomos nos adaptando. Na verdade, nem o vemos como espaço ideal para o *Roda saia*..., mas, pela necessidade, você se adequa. Espaços em que o público fique distante não são interessantes para se trabalhar. Isso eu percebo, de um modo geral, nos nossos trabalhos; gostamos de estar numa relação mais próxima.

Paulo – E essa é, aliás, a próxima pergunta. Como se estabelece a relação palco/platéia nesses espetáculos? Em que medida a configuração do espaço influi nessa relação? Isso falando da rua, de outros espaços, de espaços de uma forma geral.

Angélica – Queremos o envolvimento com o público, ter essa relação direta, intervir, trazer o público para a cena; isso é bastante característico. E é sempre muito ruim quando o público está distante, quando não podemos trocar o olhar; mesmo quando fazíamos o trabalho com poesia, tínhamos essa preocupação. Então, o espaço interfere bastante. Quando é uma coisa que está distante, tem muita luz e você não consegue ver o público, para nós não é muito legal; isso de um modo geral; não só o *Roda saia*..., mas outros espetáculos também.

Paulo – Vocês já fizeram em algum circo?

Angélica – Fizemos na Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro. Teve mais um outro circo num encontro dos palhaços lá na Paraíba, "II Encontro de Palhaços do Nordeste" – Circo Escola Piolim – João Pessoa – 3/1997; eu e o Márcio não fomos, estávamos aqui trabalhando.

Paulo – E deu para perceber diferença na relação com o espaço [quando da apresentação em um picadeiro]? É próxima da relação da rua? Ou não faz tanta diferença?

Angélica – Quando você está no picadeiro, no solo, não. Agora, com o trapézio, foi bastante modificada, porque ele ficou bem alto. Ficou naquela linha do circo, e não tínhamos muito o olhar do público para jogar. Porque, quando estamos no trapézio também mantemos essa relação. Então criou esse distanciamento.

Paulo – Talvez o número de circo tradicional não precise dessa relação...

Angélica – Eu acho que precisa; é sempre um ganho; eu acho que isso é um ganho que o teatro pode estar trazendo para o circo. Porque acaba que no circo você é o super-herói que está lá, as pessoas o admiram, ficam contemplando o seu número, mas você fica numa viagem só. Até você imagina, tem aquelas coisas, você olha vê a luz, tem umas coisas assim, de ensinamento. Mas quando você tem o olhar do público – isso o teatro dá bastante – no circo, é muito melhor. Você está fazendo as coisas e está doando aquela história verdadeiramente. Isso é um ganho, é fundamental que se tenha; como eu disse, é um ganho para o artista circense ter essa experiência.

Paulo – Quais são os equipamentos necessários para os espetáculos? Os espaços em que vocês se apresentam estão preparados para receber estes equipamentos? E o que seria necessário para que estivessem prontos para receber os seus números?

Angélica – O *Roda saia...* foi o espetáculo que mais nos trouxe problemas nesse sentido, porque ele exige uma estrutura que pesa quase 500kg (o material completo, com as ferragens). Ou você tem um espaço onde possa pendurar os aparelhos, ou você leva isso tudo. Significa quase 500kg, que é uma estrutura de seis por quatro, é cabo de aço, mosquetões, é uma infinidade de coisas. Usamos duas caixas grandes; numa fica essa parte de ferragens; na outra, o figurino com os instrumentos musicais de cada *clown*. A parte do cenário, que é o camarim, também pesa; eu não sei exatamente quanto, mas é um bom peso. Por isso o espaço ideal precisa ter como você pendurar, ou comportar essa estrutura. E é preciso furar chão para levantar essa aparelhagem. Em alguns espaços isso não é possível. Nem pendurar, nem montar a estrutura; então fizemos uma adaptação do *Roda saia...* sem aéreo; foi a melhor maneira que conseguimos para poder estar trabalhando em todos os lugares.

Paulo – Quando fazem na rua, vocês fixam essa estrutura no chão também?

Angélica – Também tem de fixar.

Paulo – Tem de furar...

Angélica – Tem de furar ou prender em árvore, ou prender no jardim. É sempre assim, o espetáculo tem menos de duas horas, chegamos sempre com três horas ou duas horas e meia de antecedência para poder montar essa aparelhagem, o que requer uma pessoa com mais dois auxiliares. Isso vai encarecendo o espetáculo.

Porque você precisa dessas pessoas e desse tempo para levantar essa estrutura.

Entrevista com Márcio Libar:
Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1998

Paulo – O espaço cênico é determinante na elaboração dos espetáculos do Anônimo? Qual seria a configuração ideal para os espetáculos?

Márcio – Eu acho que só trabalhamos em roda até hoje, cara. A única vez que trabalhamos fora de roda... Nem no Cacilda. No Cacilda estivemos perfeitos. O perfeito é o Cacilda Becker, se tivesse uma altura maior e lugar para pendurar aparelho. Talvez um pouquinho maior, mas aquela intimidade. Aquilo ali dá para o *In conserto*, para o *Roda saia...*, para outras experiências. Aquele é o espaço perfeito para qualquer espetáculo que o Anônimo for apresentar, com certeza, porque é a tradução concreta do espaço livre da rua, confortável, com as pessoas sentadas em círculo, um fundo que te protege, que te dá uma fuga...

Paulo – De qualquer forma, em princípio, a rua é a primeira...

Márcio – É a primeira possibilidade. Está ligada à sobrevivência. A primeira coisa é poder se apresentar em qualquer lugar; por isso arrumamos a melhor solução, camarim e ribalta, em qualquer situação, camarim e ribalta. Fazer o quê? Acaba que é isso. Então eu acho que é objetivo mesmo. Nunca criamos palco italiano, por exemplo, nunca achamos que o palco italiano fosse o fim de um resultado nosso, não que ele não possa ser apresentado, mas nunca...

Paulo – Nunca partiu disso?

Márcio – Nunca, imagina! Se partisse, talvez pudéssemos nos apresentar em qualquer lugar, isso sim. Começamos percebendo que uma ribalta e um camarinzinho, com uma kombizinha atrás é perfeito, nas piores condições, ao ar livre.

Paulo – E, nesse sentido, a relação palco/platéia é fundamental nos espetáculos?

Márcio – É a síntese, o que sobra? Parece chavão, mas... Tem uma parada que é chave na relação do picadeiro; quando falamos picadeiro, é o espaço da verdade, diferente do palco. Falamos que o exercício que bota um ator na frente é exercício de picadeiro. Picadeiro é onde você tem de estar sem máscara; tatame pode ser seu picadeiro. Qualquer lugar é o seu picadeiro; a rua, então, é seu grande picadeiro. E o picadeiro é o maior picadeiro de todos os picadeiros. Por quê? Porque assim, funciona ou não funciona. Em que o cômico se apóia? Funcionou? Não funcionou? "Aquilo não funciona, isso funciona." O que dá a medida do funcionou, não funcionou? É o riso, só o riso. Então é muito cruel, porque a matemática é muito enxuta. Não tem subterfúgio.

Entrevista com Regina Oliveira:
Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1998

Paulo – Agora passamos para o terceiro bloco, que está relacionado com o espetáculo. O espaço cênico é determinante na elaboração dos espetáculos?

Regina – A rua sempre foi a possibilidade de espaço cênico que nós pensamos. A princípio, pelo espectador, aquela história de para quem queríamos falar. Depois começamos a ver que essa possibilidade do espetáculo na rua também poderia nos resultar o monetário. Fomos descobrindo isso. Não somos um grupo de teatro; somos um grupo de teatro da rua. E esse espaço cênico vai se definindo a partir dos espetáculos. Por exemplo, tínhamos o *Flashs da cidade*; fazíamos uma chegada que vinha de todos os lugares e que culminava num centro que nós determinávamos, e depois o espetáculo acontecia aqui, porque o público vinha e nós saíamos, pegávamos adereços e voltávamos sempre para esse centro. Então, trabalhávamos em roda. Trabalhamos com o *Curatul*, que era um espetáculo itinerante, de rua, e nós determinávamos o espaço para o público; o ideal é que ele fosse sempre num lugar amplo. Depois começamos a trabalhar o *Roda saia...* a estrutura de cenário dele é um painel e um pórtico, ele é de rua, e nós trabalhamos numa arena; pode fazer em teatro, mas o espaço para o qual ele foi idealizado é a arena. Hoje temos o *In conserto*, esses outros produtos. O *In conserto* a princípio foi pensado como espetáculo para a rua, mas hoje em dia... ele nasceu numa perspectiva de rua, e hoje eu vejo que o espetáculo cabe muito bem numa sala, num teatro; porque ele é bem reduzido, não é muito móvel, não é tão grande; eles ficam se relacionando em três na frente de uma pequena cortina. Eu fico achando que é pequeno, não sei, teria que ver. Mas sempre temos a referência da rua, a princípio, nos espetáculos. Poucas foram às vezes que pensamos que um espetáculo seria para teatro. Acho que foram duas. Uma foi num projeto que não montamos, é o *Um, two, trois*; começamos a trabalhar e quando o roteiro se fechou, falamos: "Não, esse espetáculo vai ser de teatro, numa arena." Acho que vamos sempre trabalhar arena; se nos colocarem num palco, sempre vamos trabalhar com a platéia acesa, porque são coisas determinantes na relação com o público; se você apaga a platéia, ele fica anulado, sempre cria aquela parede e não podemos trabalhar com essa parede. Queremos ter o tempo todo essa relação com o espectador; se anulamos o espectador ou ignoramos que ele está ali, e fazemos só para nós, ficamos muito mal. Já experimentamos até fazer e não conseguimos, porque, estragamos o espetáculo; a relação com ele não pode ser assim.

Paulo – O espetáculo depende basicamente dessa relação palco/platéia?

Regina – É, sempre foi... os nossos espetáculos sempre foram assim. E acho que vão continuar sendo. A possibilidade de trabalhar em arena é sempre uma boa possibilidade para nós. Até mesmo quando falamos em espaço fechado, queremos trabalhar assim.

Paulo – Quais são os equipamentos necessários para os espetáculos? Os espaços em que vocês se apresentam estão preparados para receber esses equipamentos?

Regina – Não. Temos algumas formas de produto para o espetáculo. Se falamos dessa junção do circo com o teatro, principalmente com relação a aéreos, quase nenhum espaço tem possibilidade. São raros os espaços sobre os quais você fala assim "Caramba, aqui dá para fazer tudo". É raro demais.

Paulo – O que é basicamente necessário?

Regina – É necessário uma estrutura forte para que possamos pendurar os aparelhos, que nos agüente e que seja fácil de montar; às vezes até podemos montar; por exemplo, temos necessidade de ter um teto, que tenha alguns esquemas. Há um montador, que se chama José Maranhão, que diz que não existe espaço que não dê para montar; mas ele é um *expert*, do tipo "McGiver". Chega, pendura, fura... é um especialista nesse sentido, nós não. Somos especialistas em fazer a cena, e não nessa produção. Talvez tenhamos que contar, nessas situações, com o nosso "McGiver". Precisamos, sempre, de lugares com uma altura mediana, com essa resistência; às vezes temos a altura, mas a parede é frágil, aquelas paredes ocas. Você fura, e o negócio, *toc,* cai. Necessitamos de um lugar forte, alto, que possa ser escalado facilmente – o que não acontece. Adoramos o Cacilda Becker, porque é arena, é superlegal, não daria para todas as coisas mas, é um lugar fácil de se pendurar. Agora existem os outros tipos de espetáculo; o *In conserto* já vai caber mais facilmente nesses espaços; já não vai haver tanto problema.

Paulo – E, para a rua, vocês construíram um equipamento?

Regina – Hoje estamos pensando em ter um equipamento mais moderno, que possa ter mais espaço, ter mais equipamentos pendurados. Você viu, naquele dia, estava um pouco improvisado, em função desse aparelho novo; o pórtico não cabe, ele fica baixinho. Aquele aparelho tem de ficar pelo menos a uns três metros do chão, para nos desenvolver bem nele e ali fica superbaixo. Agora vamos fazer uma estrutura mais larga, talvez nove de altura por seis de largura, para botar mais aparelhos.

Entrevista com Shirley Britto:
Rio de Janeiro, 25 de abril de 1998

Paulo – O espaço cênico é determinante na elaboração dos espetáculos? Quando começam os espetáculos, vocês pensam onde vão fazer? Como vai ser? Em que espaço? Como é que vocês pensam isso?

Shirley – Geralmente pensamos nisso. Por exemplo, no *Roda saia...* sabíamos que existia uma estrutura, antes de começar a fazer e era essa estrutura que iríamos usar. Acho que partiu dessa estrutura, desses números aéreos, depois surgiram as outras cenas; queríamos fazer um circo aberto, um circo na rua; já sabíamos que tinha uma arena, que íamos demarcar, mas não sabíamos como e depois surgiram as ribaltas, no princípio limitávamos a parte em que o público ia ficar, e, dali para trás, era o nosso espaço.

Paulo – Mas vocês já começaram, já estrearam limitando a arena com as ribaltas?

Shirley – Não...

Paulo – Mas tinha alguma coisa que marcava?

Shirley – Não sei se usávamos corda marcando, mas acho que delimitávamos somente o tamanho do circo, da meia-lua para trás ficava a platéia, e, após, nós. Mas algumas vezes a coisa muda também, conforme o espaço cênico que você tem disponível. Por exemplo, o *Cura-tul*, que era uma coisa mais itinerante, não tinha como marcar. Quando chegávamos...

Paulo – O *Cura-tul* era feito na rua sempre?

Shirley – Sim foi feito sempre na rua. Foi muito poucas vezes feito em espaço fechado. Mas como ele era assim, não tinha como preestabelecer o espaço. Chegávamos, víamos e imaginávamos. Usávamos qualquer local, a janela dos outros, a banca de jornal etc., cada cena acontecia numa esquina – uma coisa muito mais aberta – não tinha como limitar. Agora, no *Roda saia...*, você já tem, e acho que no próximo espetáculo também teremos. Não sei, porque nem começamos.

Paulo – Mas vocês já discutiram qual será o espaço desse próximo? Onde vocês pretendem fazer?

Shirley – Sabemos que vai ser na rua e na sala [risos]. Ainda não tem nada definido sobre o próximo trabalho, mas, como hoje estamos trabalhando muito com o palhaço – porque o palhaço tem muito essa brincadeira de entradas e saídas – achamos que seria imprescindível ter coxia, ter fuga dos dois lados, poder entrar de um lado e sair de outro, *vice-versa.* Não sei como serão os números aéreos, nada está ainda definido. Temos idéia de dois trabalhos, um extremamente simples, fácil de se levar para qualquer canto, esse não teria números aéreos; e outro mais trabalhado, que também não sei como será... Mas, com esse simples, pensamos até em ir para a rua e construir umas tapadeiras, para termos essa possibilidade de entradas e saídas – as fugas.

Paulo – Em que tipos de espaços diferentes vocês apresentaram os espetáculos?

Shirley – Apresentamos em praça, em *pubs,* em escolas, em campo de futebol etc.

Paulo – Vocês chegaram a fazer apresentação em algum circo?

Shirley – Apresentamos algumas cenas na Escola de Circo, mas não com o *Roda saia...*, eram cenas novas que apresentamos lá no Circo Piolim, na Paraíba... Estávamos só eu, o João e a Regina.

Paulo – Era um trabalho...?

Shirley – Era um festival, encontro de palhaços, com trabalhos abertos, experimentos e as cenas nem estavam fechadas ainda...

Paulo – E você percebe alguma diferença no trabalho pelo fato de se apresentar em circo?

Shirley – Sempre tem diferença. Na rua é extremamente imprevisível, porque o público da rua não é esperado, é um público que você vai conquistando. E ele também não estava esperando, não estava ali para assistir a um espetáculo, ele passou, e o espetáculo estava ali. Quem vai ao circo, quem vai a um teatro, já vai para ver, já vai determinado a assistir aquele espetáculo.

Paulo – Como é que você vê essa relação palco/platéia nos espetáculos? E em que medida a configuração do espaço influencia essa relação do ator com a platéia?

Shirley – Olha, eu particularmente não gosto de "palcão" assim muito afastado de platéia. Me incomoda um pouco porque no trabalho de palhaço a relação é muito no olho, é uma relação muito próxima mesmo. Na medida em que você fica longe e tem aquela iluminação – e que a platéia está toda escura –, aquilo às vezes incomoda. Quando fizemos o *Roda saia...*, no Cacilda, eu custei a me acostumar com isso, e buscava o tempo inteiro pelo menos a primeira fileira – que estava mais próxima – eu podia ver todos, mas eu buscava porque existe uma necessidade, pelo menos no trabalho que estamos fazendo agora, de ter o público ali presente, para sentir o *feedback*, ver o olho dele.

Paulo – O Cacilda, apesar de tudo, ainda tem uma configuração diferente. Vocês já fizeram num espaço que tivesse palco elevado?

Shirley – Palcão, alto...? Já fizemos. Não vou lembrar aonde... Não sei se foi numa escola...

Paulo – E você percebe a diferença?

Shirley – Eu percebo, acho que esfria um pouco, pelo menos para nós, ficamos um pouco insatisfeitos. Até nas brincadeiras que você faz diretamente com a platéia, você tem de ir lá embaixo e voltar, às vezes, é uma coisa que pá-pum-pou, e aí não dá para fazer porque tem aquela distância enorme. Mas acho que é por isso que há uma paixão grande pela rua, onde raramente terá... a não ser quando façamos, por exemplo, ali no Buraco do Lume, não, não foi no Buraco do Lume, foi no espetáculo que fizemos no Leme ou Copacabana. Então, às vezes, você planeja uma coisa, e a platéia fica "lonjona" de você. Se começamos o espetáculo e percebemos que está muito longe, paramos tudo. É bom porque é palhaço, e palhaço pode fazer tudo [risos], pode até parar o espetáculo e mandar o povo se ajeitar. "Ah, aí não, num tá bom!"

E provocamos isso mesmo, porque temos essa necessidade, sabemos que o público vai curtir mais o espetáculo se estivermos próximo. Não dá para ficar sentado de longe, só assistindo, tem de estar interagindo conosco. A rua facilita isso; se for no "palcão" você não tem como chegar ao povo.

Paulo – Quais são os equipamentos necessários para o espetáculo – de uma forma geral –, equipamentos aéreo ou de solo? E os espaços em que vocês se apresentam estão preparados para receber esses equipamentos? Se não, o que seria necessário para que estivessem prontos?

Shirley – Temos uma estrutura de ferro, de seis por quatro. Ela é espiada por três tiras de cabo de aço e existem duas formas de colocarmos isso: com estacas de ferro, enfiadas com uma marreta, que chamamos de sexta-feira ou, quando o espaço é totalmente de concreto, temos de ter permissão para dar uma furadinha nesse espaço, mas às vezes não dá.

Paulo – Tem de fixar, não é?

Shirley – Tem de fixar, para poder ficar amarrada essas seis tiras, varas, arames de cabos de aço. Tudo tem de ficar bem esticado, Precisamos furar. Há um parafuso especial, que, conforme você enterra no concreto, ele estoura e aí fica firme. Nesse parafuso você vai amarrar os cabos de aço. Muitas das vezes temos de pedir permissão; às vezes o espaço não deixa. Uma vez, fomos nos apresentar na Praça Tiradentes, e pensamos "Mole, fácil, tem os canteiros". Olhando assim na praça, parecia que era só tirar uma daquelas pedras...

Paulo – Pedra portuguesa?

Shirley – E logo embaixo teria... Não era terra, era concreto brabo e não conseguíamos enterrar as estacas de forma alguma. Tivemos que emendar os cabos de aço em cordas e buscar as árvores mais próximas. Não havia aquelas grades, a praça não era ainda cercada. Ficou muito engraçado, um monte de corda amarrada nas árvores. Esses cabos de aço, têm ângulo específico, não podem ser amarrados em qualquer lugar, têm de estar com o ângulo certo, senão não fixam nada; não adianta nada.

Paulo – Essa estrutura foi feita para a rua?

Shirley – Ela foi feita para a rua.

Paulo – Vocês já a usaram em espaço fechado?

Shirley – Já montamos num espaço fechado, mas acho que só uma vez. O que acontece também é que os teatros não estão preparados para ter essa estrutura, para pendurar números aéreos. Muitas vezes temos de improvisar, e amarrar coisas a mais, preparar o teatro para isso; aí é uma dor-de-cabeça. Nos apresentamos uma vez em uma escola e tivemos de contratar o Jamelão, que é um técnico da Escola de Circo. Ele vai, estuda e inventa umas coisas, ele sabe o que fazer. Era uma escola, um ginásio, não tinha onde colocar os apetrechos.

Paulo – E nos teatros vocês encontram problemas?

Shirley – Sempre, quase sempre é difícil montar.

Paulo – Você sabe como o teatro poderia estar equipado para isso?

Shirley – Tecnicamente eu não sou a pessoa mais indicada para falar sobre isso. Mas poderia até ser pensado. Tetos que tivessem, não roldanas, mas, pelo menos que não fossem só com aquelas madeiras finas. O teatro precisaria ter um teto mais forte, que você pudesse pensar assim "Isso agüenta 500 quilos".

Paulo – A dificuldade de vocês com relação a espaço é, basicamente, com os aéreos? As outras partes do espetáculo, os outros números...?

Shirley – É. As outras coisas você dá sempre um jeito. Se não tem fuga para os dois lados, você cria com uma cortina. Mas, às vezes, encontramos também esse teatro que só tem uma saída. Mas isso é o de menos, o mais agravante é com os números aéreos, porque, se não tem segurança, é impossível fazer, não dá para improvisar, não dá para cada um segurar um trapézio de um lado...

Paulo – Vocês já tiveram de fazer alguma adaptação dos espetáculos em função do espaço?

Shirley – Sim, muitas vezes deixamos de fazer os números aéreos e fizemos só os números de solo, com um adaptaçãozinha. As meninas improvisam uma cena, em cima do que iria ser feito e fica só uma brincadeira. Nunca fica totalmente legal. Se estamos indo para apresentar o *Roda saia...*, então...

Paulo – Acaba ficando um vácuo no espetáculo, é isso? E vocês fazem algum tipo de ligação no espetáculo? Ou passa de uma cena para outra?

Shirley – O *Roda saia...*, na verdade, é uma colcha de retalhos, são blocos, são cenas que vão acontecendo uma atrás da outra. Mas dá para fazer. Fomos várias vezes para lugares, sabendo que não íamos fazer os números aéreos e, mesmo assim fizemos o *Roda saia...* Quem sai perdendo são as meninas, que ficam menos tempo em cena. É chato, mas acontece.

Referência bibliografia

ALBERTI, V. *História oral: a experiência do CPDOC.* Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1989.

ANAIS DO 1º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. São Paulo, 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000.

ARAÚJO, N. *Duas formas de teatro popular do recôncavo baiano.* Bahia: O ViceRey, 1979.

BARRIGUELLI, J. C. "O teatro popular rural: o circo-teatro". In: *Debate e crítica.* São Paulo, n. 3, p. 107-120, 1974.

DUARTE, R. H. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX.* Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

MERISIO, P. R. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea.* Rio de Janeiro, 1999. Dissertação de Mestrado em Teatro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Unirio, 1999.

—. "Teatro de Anônimo: virtuosismo e ética circense na cena contemporânea". In: *O Percevejo.* Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio); Centro de Letras e Artes; Escola de Teatro; Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, ano 8, n. 8, 2000, p. 155-164.

NOVELLI JUNIOR, J. B. e SANTA CLARA, B. F. *Circo Paulistano: arquitetura nômade.* São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas/Idart, 1980.

TROTTA, R. *Paradoxo do teatro de grupo.* Dissertação de Mestrado em teatro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Uni-Rio, 1995.

Retalhos de um Brasil mestiço, colonial mas contemporâneo

Denise Espírito Santo

É interessante observar a maneira como os limites traçados entre arte e cultura popular, cultura de massa, cultura *pop* e cultura erudita são constantemente desafiados e reconsiderados ao longo da segunda metade do século XX. Isto ocorre tendo em vista o acelerado processo de transformação da sociedade industrial, e suas conseqüências no plano de uma arquitetura global que abriu perspectivas até então inéditas na produção e distribuição dos bens de consumo, que alteraram significativamente os referenciais simbólicos e culturais das sociedades capitalistas periféricas. A visão de mundo etnocêntrica que buscou o entendimento da produção cultural da modernidade, dá lugar aos novos modos de interpretação das culturas planetárias, considerando os contextos sociais nos quais são cada vez mais evidentes as interfaces entre tecnologia, humanismo, antigas tradições e multiculturalismo.

Foi partindo desta constatação que buscamos aqui interpretar uma vertente do teatro brasileiro contemporâneo que primou pela valorização das culturas populares incorporando-as às linguagens cênicas disponíveis no repertório da modernidade. A retomada desta questão nos espetáculos de uma nova geração de autores e produtores teatrais brasileiros não constitui uma novidade, principalmente se temos em mente a propagação dos discursos sobre o nacional popular na cultura brasileira num período anterior relativamente próximo, os anos 60/70. Entretanto, no contexto atual dos estudos culturais esta mesma questão ganha novo interesse, reforçando o debate sobre as inter-relações e tensões existentes entre as culturas locais e as culturas globais.

Inicialmente, temos que pensar numa situação histórica incondicional: o caráter instável das instituições no País e as contradições intrínsecas ao processo de modernização que não conseguiram atenuar as desigualdades sociais; a perversa distribuição de renda, o escoamento dos recursos naturais; e a dependência do capital estrangeiro. Uma imagem surge associada a este desconforto: a de País subdesenvolvido que atualmente se esforça para superar suas dicotomias internas e realizar o tão esperado salto para o futuro. O mal-estar acompanha um sentimento de desconfiança com que nós brasileiros e latino-americanos nos colocamos diante dos processos de modernização importados do primeiro mundo, um dado formativo da nossa experiência cultural e que segundo o crítico Roberto Schwarz vem sendo incorporado junto à nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência.[1]

As correntes do modernismo que se pautaram pela valorização da cultura nacional também capitalizaram em cima destas aspirações, embora com resultados muitas vezes antagônicos. Para além de suas divergências conceituais e ideológicas uma questão subjazia inabalável: reconhecer na própria história do Brasil os caracteres que dariam forma à consciência nacional, e que formatariam a nossa independência e autonomia frente aos modelos culturais estrangeiros. São conhecidas algumas tentativas de interpretação sobre esta questão pelos artistas e intelectuais do modernismo. Uma delas refere-se às idéias de Oswald de Andrade sobre o caráter alegórico da cultura brasileira, que vai refletir-se no modo como os modernistas assimilaram as tendências vanguardistas da Europa. No decorrer de sua produção intelectual e poética, esta questão ganharia novos contornos, tendo em vista o impacto de uma viagem do escritor às cidades históricas de Minas Gerais, na companhia de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. Esta viagem sugeriu ao grupo paulista o laboratório de uma arte brasileira que jazia quase desconhecida: o barroco mineiro. É curioso observar que passada a euforia dos primeiros instantes da seara modernista, estas tensões entre o local e o universal perdiam o sentido, e o que vinha à tona eram os impasses existentes entre a matéria colonial que os modernistas tentaram invocar para fazer valer uma exigência de identidade, e as proposições da arte de vanguarda européia. Um comentário esclarecedor sobre o tema nos é fornecido pelo crítico Roberto Schwarz, que analisou atentamente a questão:

> A modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isto é o meu País.[2]

Outras vertentes do modernismo se somaram à discussão sobre a cultura brasileira e estiveram vinculadas aos movimentos nacionalistas. Algumas destas proposições identificadas com o populismo, parecem ter se infiltrado até o âmago da nossa vida pública e ainda hoje se revestem de grande prestígio, sobretudo entre os políticos. Importante observar que a literatura dos anos 30/40 ensaiou igualmente uma abordagem deste nível que se configura na matéria-prima dos poemas de João Cabral de Melo Neto e na poesia de Carlos Drummond de Andrade, no período que antecede a publicação de *A rosa do povo*. Para os escritores e intelectuais brasileiros interessava, sobretudo, superar o insatisfatório conhecimento livresco das outras culturas, para aprofundar as questões teóricas do trabalho artístico e o papel do escritor numa sociedade com grandes desníveis sociais. Neste sentido, a obra de Guimarães Rosa representa uma realização de alto nível estético porque soube imprimir um traço tão revelador destas paisagens mentais e particularidades do universo sertanejo. O escritor representa um marco importante na literatura brasileira, ao conciliar os diferentes estratos simbólicos e ideológicos presentes na cultura popular e na cultura erudita.

Guimarães Rosa foi um dos autores redescobertos nesta nova safra de espetáculos teatrais dos anos 90, e uma montagem que certamente influenciou a nossa análise sobre a presença de um teatro das pequenas tradições foi *Vau da Sarapalha*, encenada pelo Grupo Piolim e dirigida por Luiz Carlos Vasconcelos, em 1992. Esta montagem destacou-se pela precisão com que foram integrados num mesmo corpo cênico o trabalho do ator, a cenografia, a música e a palavra. Ela nos fez enxergar uma possibilidade nova quanto à utilização das linguagens do teatro popular num registro absolutamente diferente de tudo que já conhecíamos de experiências anteriores. Com isso, abriu perspectivas enormes para entendermos o modo pelo qual as pequenas tradições são trabalhadas na cena teatral contemporânea, valorizando o circunstancial e o alegórico numa estrutura dramática por vezes minimalista, que vai exigir de seus espectadores uma atenção especial para o sutil envolvimento com os "retalhos de um Brasil colonial, mestiço e primitivo".

---

[1] SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração". In: *Que horas são?* São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p. 29.

[2] SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". In: *Que horas são? Op. cit.*, p. 22.

Espetáculo de estréia do diretor Luiz Carlos Vasconcelos após um estágio desenvolvido na companhia *Odin Theatret* do diretor italiano Eugenio Barba, *Vau da Sarapalha* selou uma parceria entre o diretor e os atores do grupo de teatro Piolim, este último já bastante conhecido na Paraíba desde a década de 1970, com incursões no teatro experimental da cidade e um trabalho de pesquisa voltado para a sonoridade do espetáculo e a interpretação do ator. Com um "pé na linguagem do sertão e o outro pé na linguagem do mundo", nas palavras da professora Walnice Nogueira Galvão,[3] a montagem explorava os caracteres de uma linguagem cênica no qual o uso da palavra cumpriria uma função mágica e mediúnica.

Com esta montagem, o Piolim alcançaria expressão nacional e enorme sucesso de público e de crítica, que repercutiu nas suas apresentações no exterior. A fidelidade ao texto de Guimarães Rosa e a cuidadosa ambientação cênica, que contava com um espaço circular de onde se poderia acompanhar toda a movimentação dos atores, complementava-se com o auxílio de uma trilha sonora executada ao vivo que recriava as infinitas referências sonoras encontradas neste ambiente natural. Igualmente surpreendente era o efeito de estranhamento obtido pelas pausas longas e o silêncio somente interrompido pelas intervenções de um ator transfigurado em bicho, o que conferia à montagem um caráter ilusionista que lembrava um outro espetáculo, que foi a versão de Cacá Carvalho para o texto de Guimarães Rosa no espetáculo *Meu tio Iauretê*, de 1987. Com isso, se percebia claramente uma poética da cena inspirada nas imagens deste "Grande Sertão" que acabou sugerindo algumas fontes de pesquisa para o teatro brasileiro na década de 1990.

Uma das questões diferenciais no trabalho dos grupos teatrais brasileiros deste período, tratou-se de uma presença constante entre estas duas categorias: experimentação e tradição. Dos grupos que mais se destacaram nesta vertente, eu gostaria de mencionar o Galpão, cujo período de formação nos anos 80 coincidiu com a retomada do teatro de grupo logo após um período de censura e de repressão promovidos pela ditadura militar.

Dentro do conjunto dos espetáculos apresentados nesta última década e que foram reunidos como fontes de estudo para a nossa pesquisa, podemos observar que uma questão alimentava esta produção: o interesse pela cultura popular que se abria numa outra perspectiva, bastante diferente daquelas experiências teatrais dos anos 70, que se identificaram com as propostas temáticas e ideológicas dos Centros Populares de Cultura (CPCs), da UNE; por outro lado, assistia-se a uma abordagem que afirmava suas afinidades com as grandes tradições do teatro moderno no Brasil e no exterior.

Grupo Galpão, um teatro de rua que fez escola

O Grupo Galpão de Belo Horizonte representa um bom exemplo de companhia teatral que soube conciliar um trabalho de pesquisa ao longo de toda sua trajetória profissional. É sem dúvida um fenômeno de resistência que completou recentemente 20 anos de produção ininterrupta.

Uma pequena biografia sobre o grupo já indicaria a crença num teatro de arte com interesse pelas linguagens cênicas do circo e do teatro de rua. Interesse este que já podia se vislumbrar nas suas primeiras montagens na década de 1980, como *A comédia da esposa muda*, uma adaptação de texto anônimo da Comédia Dell'Arte. Em *Arlequim senhor de dois amores* de Goldoni, o Galpão aprofundava sua pesquisa pelo teatro popular, adaptando clássicos da literatura universal para as ruas e praças das cidades. Outros espetáculos se incorporaram à trajetória do grupo, sempre destacando o interesse pela comunicação direta com as platéias. O amadurecimento de suas propostas ao longo de todos esses anos, foi possível dentre outras coisas, pelo trabalho de formação musical dos atores, que permitiu o desenvolvimento das habilidades pessoais de cada integrante do grupo.

---

[3] GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

O Grupo Galpão foi conquistando progressivamente o seu merecido espaço na cena teatral brasileira. Mas, isto só aconteceu realmente com as montagens que fizeram a história do grupo nos anos 90, a primeira delas foi *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, com direção de Eid Ribeiro. A montagem possibilitou o retorno do Galpão ao palco italiano, após muitas experiências com o teatro de rua. A partir de uma leitura nada convencional do texto de Nelson Rodrigues, *Álbum de família* daria a conhecer os novos rumos autorais do grupo e um investimento mais consistente no trabalho de interpretação do ator. Propondo-se a uma reescritura do texto rodrigueano, o diretor Eid Ribeiro criou uma versão para a montagem que suprimia diálogos e incorporava outras frases sonoras, além das referências visuais de grande força poética. *Álbum de família* voltava-se para uma interpretação da obra de Nelson Rodrigues segundo "um ritual litúrgico e poético", extraindo do inconsciente as imagens que poderiam traduzir a essência desta relação familiar. O espetáculo teve uma recepção muito favorável do público e da crítica por ocasião de sua temporada no Rio de Janeiro e, haveria de abrir novas possibilidades de inserção dos futuros trabalhos da trupe nesta cidade.

Romeu e Julieta

Em meados dos anos 80 se daria um encontro inesquecível entre o diretor Gabriel Villela e o Grupo Galpão. As partes pouco se conheciam, mas passariam a se encontrar regularmente durante os festivais de teatro de São João Del Rey e Ouro Preto. Nesta ocasião, o Grupo Galpão levou para as respectivas cidades a sua versão de *A comédia da esposa muda* e Gabriel Villela, reconhecendo no grupo mineiro grandes afinidades, propôs a criação de um trabalho em comum, que ganharia forma com os laboratórios

para criação do futuro espetáculo que se transformaria na consagração nacional/internacional do Grupo Galpão e de seu diretor Gabriel Villela.

A experiência com os espetáculos de rua do grupo mineiro forneceria ao diretor a matéria prima para a sua proposta de encenação. Muitos encontros foram necessários para que a equipe encontrasse o texto capaz de resgatar a força ancestral do teatro de rua e das formas populares do teatro. Esse texto seria *Romeu e Julieta*, de Shakespeare.

Uma antiga Veraneio, automóvel a serviço do grupo há muitos anos, forneceu ao diretor a concepção cenográfica do espetáculo, uma vez que a presença em cena daquele elemento seria capaz de traduzir contemporaneamente "as antigas carroças das trupes mambembes", além de cumprir uma função absolutamente prática de levar o espetáculo a todos os cantos do País.

De todos os textos previamente selecionados, a conhecida história dos dois amantes de Verona receberia das mãos do Galpão e de Gabriel Villela o carinho e a dedicação de uma longa gestação, e esta foi sem dúvida uma das muitas razões que levou o espetáculo a alcançar o clima cósmico em que se moviam atores e espectadores.

O trabalho de adaptação de *Romeu e Julieta* foi motivado por algumas leituras que buscavam encontrar as referências literárias e teatrais da obra de Shakespeare no Brasil; uma delas partiu do estudo das versões teatrais de Peter Brook para a obra de Shakespeare e garantiu ao elenco encontrar a pulsação do espetáculo e a sua "cor" local. Esta última ganharia formato a partir de uma curiosa apropriação: a criação de um novo prólogo onde o linguajar "sertanês", de inspiração na prosa de Guimarães Rosa, viria recuperar alguns eixos temáticos da pesquisa cênica do próprio grupo, nos quais deveriam inserir a amplitude e a universalidade da "palavra lírica e dramática" de Shakespeare.

Esta inserção do universal no particular, talvez tenha revelado alguns dos momentos mais emocionantes do teatro brasileiro na última década. Apropriando-se de cantigas populares, danças dramáticas do período colonial, jogos infantis e folguedos religiosos, o espetáculo *Romeu e Julieta* do Galpão reencontrava uma poesia cênica que conferiu novos significados para o teatro brasileiro contemporâneo:

> Reconquistando a atmosfera do espaço cênico grego, ator e paisagem se fundem e o pôr-do-sol e o horizonte são capturados dentro da área circular, riscada com farinha de trigo em torno da Veraneio. O espetáculo adquire transcendência e a própria voz dos atores é modulada de maneira a deixar a natureza também falar.[4]

Segundo o dramaturgo da companhia Cacá Brandão, uma das grandes qualidades de Gabriel Villela para o êxito desta montagem foi a sua capacidade de liderança para mobilizar e organizar satisfatoriamente a sua equipe. Como numa constelação planetária, atores realizavam um trabalho que haveria de mudar a trajetória profissional do grupo e sedimentar uma marca autoral que vinha se ensaiando já há algum tempo.

A montagem exigiu um tratamento cênico que explorava as linguagens do circo por meio das pernas-de-pau, dos guarda-chuvas, dos palhaços e dos bonecos. Todos esses elementos se encaixavam admiravelmente nas idéias propostas pelo diretor e serviram em justa medida, para encontrar nas apresentações de *Romeu e Julieta*, aquela ação viva que o teatro popular é capaz de proporcionar:

> Juntos à Escola Albert Einstein (em Belo Horizonte), um pedreiro se sustenta imóvel no meio da escada e permaneceu com uma pilha de tijolos nos ombros durante quase todos os sessenta minutos de duração do espetáculo, ao final do qual ele reinicia sua subida e seu trabalho.[5]

Ao combinar pequenas tradições mineiras com a universalidade da poesia de Shakespeare, o Galpão e o diretor Gabriel Villela trouxeram Shakespeare de volta ao lugar de onde nunca deveria ter saído: a rua. A cada nova apresentação de *Romeu e Julieta* uma verdadeira manifestação coletiva de alegria e cidadania se realizava. O espetáculo estará para sempre gravado na memória individual e coletiva do País e sua recepção se refletiu positivamente nas produções seguintes do teatro brasileiro.

A rua da amargura[6]

Iconografia religiosa, estética barroca dos dramas de circo e uma visão poética da cultura popular, foi o que se viu na montagem *A Rua da Amargura*, o segundo trabalho da parceria entre Gabriel Villela e o Grupo Galpão.

Nos bastidores da montagem, acontecimentos que por pouco não levaram à dissolução do grupo mineiro, tendo em vista o trágico acidente que tirou a vida da atriz Wanda Fernandes, a nossa inesquecível Julieta. Perseguindo um modo de representação presente na montagem anterior, este espetáculo reafirmava as afinidades eletivas entre o Galpão e Gabriel Villela.

As convenções tácitas dos espetáculos de circo-teatro forneceriam ao elenco e diretor a idéia de resgatar um gênero secular como o melodrama. O que se viu foi um trabalho que fustigava o nosso imaginário coletivo composto de ricas tradições iconográficas e religiosas do passado.

Quanto à montagem, é preciso lembrar o belo cenário de Gabriel Villela com a criação de uma gigantesca boca de cena formada por *ex-votos* e imagens religiosas diversas, algumas retratando os 12 passos da paixão de Cristo. O palco coberto por uma densa espuma azul e uma luz que banhava todo o espaço cênico, criava um deslocamento absolutamente estranho para os atores, dando idéia de leveza e flutuação. Os figurinos reciclados de papel e a chuva de pétalas de rosa jogadas pelo Menino Jesus sobre a platéia, mostravam-se soluções cênicas somente compatíveis com as encenações de rua das companhias mambembes.

---

[4] BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. Grupo Galpão, 15 anos de risco e rito. Belo Horizonte, 1999, p. 105.

[5] BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. Grupo Galpão, 15 anos de risco e rito. Belo Horizonte. *Op. cit.*, p. 41.

[6] *Rua da amargura*, texto de Eduardo Garrido, encenação de Gabriel Villela e Grupo Galpão. Teatro do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1995.

Em entrevista a Nelson de Sá, Gabriel Villela afirmava: "Está acontecendo hoje, realmente, uma reviravolta no teatro brasileiro. Ele está desacomodado. Nessa nova perturbação das coisas, o que está se fazendo é um teatro com características populares. Sem amarra nenhuma, sem ligação com CPC. Ao mesmo tempo, do ponto de vista da discussão do homem brasileiro, um teatro muito político." Essas e outras proposições já vinham sendo trabalhadas deste o seu espetáculo de estréia em 1990, *Vem buscar-me que ainda sou teu.*

Esta montagem resultava numa bela fábula sobre as companhias de circo teatro mambembes do início do século XX no Brasil. Lançado em plena campanha a favor do *impeachment* presidencial de Fernando Collor de Melo, a montagem de Villela reafirmava a sua conotação nacionalista, que viria coincidir com um momento extremamente difícil da vida política nacional. Guardando as devidas proporções, *Vem buscar-me* de Villela não deixava de mostrar uma luz no fim do túnel traduzindo um sentimento de esperança que talvez explicasse a calorosa recepção do espetáculo.

Reunindo um elenco composto de atores veteranos e jovens em início de carreira (na verdade, alguns companheiros de Gabriel Villela do curso de teatro da EAD da USP), o espetáculo contava com uma atriz excepcional, Laura Cardoso, no papel da personagem Aleluia Simões, a proprietária do circo-teatro, onde também atuavam seu filho e a vedete Amada Amanda (esta última interpretada por Xuxa Lopes). Os atores extraíram uma delicada interpretação dos seus personagens e trouxeram para o palco uma renovada leitura dos espetáculos populares dos interiores brasileiros que animavam (ainda animam) essa fantástica diversidade cultural no País.

Diretor formado pela Escola de Arte Dramática da USP, o mineiro Gabriel Villela gerou uma expectativa muito favorável nesta sua primeira montagem profissional e, mais tarde, veríamos confirmado o seu talento em outras produções. Villela demonstrava possuir habilidades incomuns para um jovem diretor: o perfeccionismo visual e o trabalho manual com os adereços e os figurinos que muitas vezes seriam assinados pelo próprio diretor, habilitando-o para trabalhar em territórios distintos, mas exigentes como a cenografia, a indumentária e a direção de arte. Essa singular visão de cena lhe abriu espaços generosos na mídia e junto à classe teatral, tornando-o um dos diretores mais completos e requisitados de sua geração.

Villela procurou nesta montagem de 1990, se afastar das fórmulas batidas e ultrapassadas do teatro popular de feições populistas, onde a mensagem política se sobrepunha à qualidade estética do espetáculo. Em contrapartida, Gabriel Villela realizava um teatro em conexão direta com o seu rico inventário pessoal, utilizando a herança cultural mineira, sem se descuidar, no entanto, dos referenciais estéticos do teatro contemporâneo. Com isso, ele conseguiu imprimir uma nova identidade para o teatro que se realizava naquele momento em diversos pontos do País: um teatro comprometido com a memória e a identidade cultural que a década anterior havia deixado de lado.

Tendo como termômetro uma espécie de saudosismo das formas teatrais que fizeram a tradição dramática no País, dentre as quais o circo-teatro, o melodrama, os autos religiosos (aliás, uma presença constante na obra do diretor mineiro), Gabriel Villela imprimia no espetáculo *Vem buscar-me que ainda sou teu* uma qualidade dramática que anunciava os novos rumos do teatro brasileiro contemporâneo.

Para o teórico dos estudos culturais Homi Bhabha existe uma valorização dos movimentos que se expressam sob a tutela do singular e regional, que daria a medida de como a diferença pode (e deve) alimentar uma resistência contra o poder das culturas transcontinentais. Ele diz que,

> É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.[7]

---

[7] BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 26.

O espetáculo de Villela abriu possibilidades para a recepção de uma nova dramaturgia brasileira incluindo os autores Luis Alberto de Abreu (que haveria de estabelecer uma rica parceria com o Grupo Galpão, assinando a dramaturgia do espetáculo *A Rua da Amargura*) e Carlos Alberto Soffredini, que escreveu *Vem buscar-me que ainda sou teu*, ambos espetáculos dirigidos por Gabriel Villela.

O que se definiu a partir das encenações que trabalhavam com os referenciais culturais brasileiros é que o texto passaria a ter uma posição intermediária entre a dramaturgia e a cena, situando-se mediante a valorização do ator e da sua atuação no corpo físico do espetáculo. Desta forma, uma poética popular veio se estabelecendo sem o velho ranço das expressões que a caracterizaram no passado:

> ...Eu acredito que Pernambuco e Minas plasmaram nas celebrações populares, nos rituais religiosos da cultura ibérica... eu acho que o pós-modernismo, como a vanguarda do teatro está vivendo um impasse. E, quando acontece do movimento que está na artilharia se abater de tal maneira, a primeira reação é sempre buscar em fontes anteriores para falar o que vai acontecer para a frente. Eu não vi Tadeusz Kantor, eu não vi Peter Brook, eu não vi nada. Eu tinha que buscar em outro lugar e acabei em Minas.[8]

Antonio Nóbrega

Eu sou um tupi tangendo um alaúde.
Mario de Andrade

Atribuindo ao ator o ponto de partida para a investigação das linguagens teatrais contemporâneas, poderíamos, então, reconhecer no trabalho de um dos atores mais criativos desta temporada, o pernambucano Antonio Nóbrega, uma síntese figurativa de um teatro de fontes populares que viemos perseguindo até o momento. As suas elaborações cênicas se alimentam continuamente, de um repertório dramático/musical pertencente à cultura popular nordestina, cujas raízes se combinam com as tradições ibéricas e orientais, uma base fundamental para se entender a maioria das manifestações individuais e/ou coletivas, presentes na arte dos brincantes de feira, dos mamulengos e títeres nordestinos, dos cantadores e bailarinos populares.

Mediante um personagem como "Tonheta", Nóbrega reafirma uma tipologia do cômico popular que tem atravessado a história do teatro no Brasil, e muito provavelmente, está presente em várias outras tradições culturais. Tonheta reproduz uma "elaboradíssima ordem artística" inspirada nas novelas picarescas da literatura de Rabelais, das companhias mambembes de circo-teatro e de outras referências espetaculares do teatro oriental como o Kathakhali, por exemplo. A partir do intenso convívio do ator com artistas populares de sua região, quando se interessou pela música, as danças e a maneira de representar dos brincantes brasileiros, Nóbrega transformou-se numa espécie de mediador entre a alta cultura e as pequenas tradições.

Para a dramaturg e pesquisadora Beti Rabetti, o fundamento dessas experiências no teatro brasileiro contemporâneo, sobretudo nos exemplos de Tonheta, de Antonio Nóbrega e no espetáculo *Vau da Sarapalha*, de Luis Carlos Vasconcelos, encontram-se paralelos com referências significativas da "história passada", como será o caso, por exemplo, da comédia Dell'arte, que se abre para os encenadores modernos como um desafio paradigmático de uma arte teatral que se queira construir perseguindo tradição e modernidade, pois segundo a autora, a comédia Dell'arte...

> constituiu-se em *gênero* teatral de longa duração, único na história do teatro ocidental, exatamente porque soube conciliar, artisticamente, tradição e adequação às novas necessidades daqueles tempos modernos que o mundo deveria enfrentar... para elaborar uma criação cênica que, ao mesmo tempo em que alcançava, muitas vezes, alto teor expressivo, destinava-se, cada

---

[8] Gabriel Villela em entrevista a Nelson de Sá. Publicado em *Diversidade. Um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1997, p. 193.

> vez mais, a colocar-se como produto a ser oferecido ao consumo de cortes e praças de novo tipo.[9]

Nos espetáculos da comédia Dell'arte, o destaque dado ao trabalho do ator era absoluto, pois a sua presença nos pequenos tablados de madeira, definia não somente os rumos da encenação e das modalidades de interpretação que seriam adotadas, como também aos comediantes se facultava o direito de incorporar as soluções cenográficas e o próprio desenvolvimento da narrativa do espetáculo. Pode-se concluir que o valor atribuído à cultura da improvisação mudou radicalmente o estatuto do ator nos séculos passados. Uma vez que o ator passaria a desempenhar também as atribuições de autor, diretor, narrador, não seria de se estranhar o fato de que as companhias fossem prestigiadas pelo número de bons intérpretes em seus elencos estáveis.

Para Dario Fo, a comédia Dell'arte se refletiu na história do espetáculo de toda a Europa durante aproximadamente três séculos, sofrendo ao longo de sua existência uma interminável rede de influências. De Rabelais que uniu o erudito ao popular passando para o teatro de Moliére, que assimilou muitas das soluções cênicas propostas pelos comediantes herdeiros do gênero, a comédia dell'arte demonstrou uma fantástica longevidade apresentando-se, nas palavras de Dario Fo, como "única na história teatral de todos os tempos".[10]

No compasso da dança e da música: a formação multidisciplinar

Em fevereiro de 1960, sob a batuta do escritor paraibano Ariano Suassuna, nascia o Movimento Armorial que significou um centro irradiador do movimento cultural que reuniria poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, dramaturgos, ceramistas e coreógrafos com a "pretensão de associar as diferentes artes de modo a relacioná-las à produção popular e a erudita".[11]

---

[9] RABETTI, Beti. "História do Teatro como História da Cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições". In: *Revista Folhetim*, ano 1998, n. 2.

[10] Citado por Dario Fo em seu livro *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Ed. Senac, 1998. p. 24 e 49.

[11] VASSALO, Lígia. *O Sertão Medieval*. Origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 25.

O laboratório que deu origem ao Movimento Armorial, começou a se projetar nos anos 40, a partir das aspirações de um grupo que ensaiava a organização de um movimento reunindo as formas populares nordestinas, transformando-as numa espécie de canal para a manifestação de novos artistas e de suas respectivas linguagens. Nas palavras Idelete Muzart, pesquisadora do movimento:

> a fase de antecipação reflete o trabalho considerável realizado, a partir de 1946, por Suassuna e pelo grupo do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), pelo Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Hermilo Borba Filho, pela Sociedade de Arte Moderna de Recife (Samr) e o Atelier Coletivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico. É um trabalho de descoberta e sensibilização dos artistas e do público do Nordeste em relação à cultura popular, à elaboração, a partir dessa arte popular, de uma arte brasileira original e autêntica.[12]

Em meio ao convívio com outros músicos, alguns dos quais consagrados, como seria o caso de Capiba, famoso compositor de frevos, Antonio Nóbrega deu início à sua formação musical participando do conjunto "Quinteto Armorial". Em pouco tempo, o músico sentiria também a necessidade de ampliar os seus conhecimentos sobre as danças e o teatro popular de sua terra natal. Os passos do bailarino aprendiz seguiram com muita determinação as formas coreográficas das danças populares que estariam vivendo um processo de transformação, tendo em vista as fusões com os ritmos musicais de massa e outras experiências *pop*, especialmente, a música de Chico Sciense e a emergência de um movimento como "Mangue Beat".

As encenações de Antonio Nóbrega resultam de uma combinação entre a dança, a música e o teatro, nos fazendo pensar sobre o que significa para o ator contemporâneo o investimento numa formação multidisciplinar, que compreende o ator como um "mimo" ou *performer*, para falarmos na linguagem atual; suas criações advém de um tipo de comediante popular muito conhecido e admirado no "grande teatro do mundo".

---

[12] SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular*. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1999. p. 27.

Mais que um ator, Nóbrega se considera na verdade, um "brincante" no melhor sentido da tradição dos comediantes populares que possui suas raízes no circo, nas companhias teatrais itinerantes e nos espetáculos de rua. As histórias cantadas de Nóbrega têm sempre um lado trágico e outro cômico, o que indicaria o caráter propriamente bipolar das expressões populares. No caso das histórias cantadas, também conhecidas como romances do cancioneiro popular, essas expressões derivam em boa parte dos poetas provençais e pode servir como referência para a leitura, no caso do teatro brasileiro, de uma obra singular como a de Garcia Lorca, por exemplo.

As afinidades eletivas com os estudos de Mario de Andrade sobre os cantares e as danças populares brasileiras, se refletiram nas muitas criações musicais de Antonio Nóbrega, uma delas o show *Madeira que cupim não rói* (1997-1998), reunia algumas das composições mais conhecidas do repertório musical nordestino. *Madeira que cupim não rói* foi nas palavras do próprio Nóbrega, "uma consagrada marcha-de-bloco do compositor pernambucano Capiba, sempre lembrado e cantado nos carnavais de Recife e Olinda".[13] Este trabalho era produto de uma acurada pesquisa em torno da herança musical afro-indígena e ibero-mediterrânea, procurando recriar as loas, toadas e cantigas tiradas pelos cantadores e brincantes de rua do Nordeste.

A diversidade presente no teatro brasileiro, não exclui a possibilidade de pensarmos num enfoque comum para esta produção. Neste caso, privilegiamos alguns trabalhos nos quais as fontes da cultura popular estiveram presentes e representaram uma orientação-chave para a pesquisa do ator, das linguagens e narrativas cênicas contemporâneas. Queremos investigar como o teatro vai se situar frente ao avanço das culturas eletrônicas e de que forma o impacto atribuído às novas tecnologias de informação vão atuar sobre o imaginário das futuras gerações. No modelo de sociedade tecnológica que estamos construindo, fica visível o deslocamento das narrativas espaço-temporais que até pouco tempo detinham o monopólio social. O que vemos agora é a emergência de um tipo novo de narrativa, que implica em redesenhar o sentido das novas identidades em formação no mundo contemporâneo, estas últimas de natureza étnica, cultural, territorial e de gênero. Sendo o teatro o vestígio arqueológico de uma outra época, nas palavras de Eugenio Barba, referindo-se à questão da sobrevivência desta forma artística num turbilhão de imagens simulacros, só nos resta especular como o teatro reorganiza suas energias para ocupar um espaço num mundo que lhe opõe resistência.

---

[13] NÓBREGA, Antonio. *Madeira que cupim não rói.* Encarte do CD gravado em São Paulo em 1997.

A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/ator

O papel do *apresentador-narrador*

(Tá na Rua – 1981)

Ana Carneiro

Os estudos mais recentes sobre teatro de rua vêm ponteando algumas especificidades desta modalidade teatral, buscando estabelecer conceitos e definir questões relacionadas com o uso da rua enquanto espaço de representação. O objetivo deste artigo é contribuir para estas discussões, principalmente no que diz respeito às relações público/ator – e, dentro delas, o papel do narrador –, a partir das experiências vivenciadas pelo Grupo Tá na Rua[1] no período inicial (1981) das atividades de pesquisa de linguagem então desenvolvidas pelo grupo.

Oi nóis aqui travêis: a busca de origens e a instalação do caos

> É claro que a transição do teatro monumental da Idade Média, realizado ao ar livre, para o palco limitado, dentro de uma sala fechada, condicionou uma transformação completa no estilo da interpretação teatral. O gesto monumental e simbólico deu lugar a movimentos, deslocações e gestos muito mais medidos, adaptando-se ao ritmo imposto pelo palco limitado. Não somente os gestos se tornaram mais discretos, como passaram, aos poucos, a refletir nuances relativas ao caráter, idade, sexo e situação social dos personagens. [...] Um dado fundamental à interpretação teatral do ator começa a ganhar importância: a mímica do rosto, a expressão facial (Carvalho, 1986:39).

O Grupo Tá na Rua realizou viagem inversa, ao prescindir do edifício teatral e ir para as ruas (1980), trabalhando iluminado pelo sol, com uma trouxa de roupas e algumas máscaras.

Trezentos anos separam esses momentos, mas um mesmo movimento os une: o de construção/desconstrução de linguagens, ciclos em permanente alteridade.

---

[1] O Grupo Tá na Rua surge em 1980, no Rio de Janeiro, a partir de pesquisa de linguagem coordenada pelo diretor Amir Haddad. Nesse trabalho focamos o ano de 1981, considerado como momento de definição da linguagem atorial do grupo nas investigações realizadas em nossa dissertação de mestrado (Carneiro, 1998).

É em um movimento de ruptura que a linguagem do Tá na Rua inicia seu processo de definição e estruturação. A saída para a rua abre para o grupo a possibilidade de derrubar todas as convenções teatrais; de, parodiando o Galileu de Brecht,[2] "destruir" o teatro para saber o que é isto, o teatro, ou seja, o caminho em direção à rua radicaliza o processo então em desenvolvimento e o orienta para o aprofundamento dos questionamentos sobre o teatro.

"Movimento" é a palavra de ordem que impele o processo das investigações do grupo a partir dessa opção e que mantém o trabalho em permanente mutação.

A figura de Galileu, na realidade, é o grande símbolo da necessidade/possibilidade de mudanças, para o grupo. Como pontua Gerd Bornheim, Brecht realiza por intermédio da figura de Galileu o *elogio da ciência: [...] a ciência tira o homem das trevas da ignorância, isto é, arranca o homem do reino de Deus e transporta para seu próprio domínio, para a vida natural, puramente terrena* (Bornheim, 1992:239). Capaz de *pensar*, o homem é também capaz de transformar sua vida, pois, como afirma Galileu para o Pequeno Monge, *a miséria não é condição das virtudes [...] Se a sua gente fosse abastada e feliz, aprenderia as virtudes da abastança e da felicidade* (Brecht, 1977:134).

Há, portanto, uma idéia de movimento/transformação contida no pensamento de Galileu que se soma às necessidades de mudança existentes no fio condutor da pesquisa então realizada pelo Tá na Rua.

Esse mesmo movimento que possibilita o encontro com outras formas do fazer teatral leva o grupo, paralelamente, a um caminho de fertilidade, de pleno desenvolvimento da linguagem cênica em geral e "atorial" em particular, e, ainda, a um (re?) encontro com o que talvez possa ser identificado com a essência do teatro em sua sacralidade, magia e contagiante comunicação.

Na prática do grupo, a desconstrução das formas teatrais vigentes se traduz pelo rompimento da estrutura que embasa a representação – no que diz respeito não só ao espaço como também à dramaturgia –, ao jogo do ator, à relação com o público. O reconhecimento de que *o Teatro de Rua tem características próprias que se chocam profundamente com o teatro tradicional, [pois] não é o espaço que caracteriza o Teatro de Rua e sim a linguagem, a maneira de encarar o espectador, e a função do ator* (Cândido e Peixoto, 1981:38), abre a perspectiva de amplo e profundo questionamento. Nada mais é considerado definitivo e essencial para o desenvolvimento do jogo teatral: texto, espaço cênico, figurinos, cenários, relação com o público, tudo pode e deve ser investigado. E, se necessário, modificado.

Há uma proposta de transformação e ela diz respeito, no querer livrar-se de "convenções", à quebra de conceitos estabelecidos, ao questionamento daquilo que significa teatro tanto para o público quanto para os atores. Em seu lugar, o grupo pretende *descobrir novas realidades*, trabalhar com o imponderável nas apresentações: como trapezistas de circo que se apresentam sem rede de proteção, seus atores pretendem correr os riscos de abandonar os limites já seguros do que é conhecido e descobrir novas possibilidades da expressão teatral.

Podemos reconhecer aí, não a simples transferência de uma forma de atuação/de uma linguagem para um novo espaço, mas o rompimento com o que é estabelecido, na cultura oficial, como teatro. Em seu lugar, o grupo busca alcançar outra teatralidade, outro teatro, outro ator. Ocorre, portanto, a radicalização do processo, a nosso ver, bastante semelhante à *explosão do teatro* que, como aponta Eugenio Barba,[3] é realizada por todos os que procedem a profundas buscas e modificações do teatro – uma transformação que afetará profundamente a formação da linguagem de seus atores.

---

[2] Galileu – *Às vezes eu penso: eu bem que ficaria preso dez braças debaixo da terra, onde não viesse mais luz, para saber o que é isso: a luz.* In: Brecht (1977:137).

[3] *A força motora do Terceiro Teatro é uma necessidade existencial e ética diferente daquela do Primeiro Teatro ou do Segundo Teatro. [...] Porém, os sintomas de tal atitude podem ser percebidos também na história do teatro de nosso século. [...] Na França, Copeau, com sua visão do novo ator, foi tão longe que explodiu todo seu teatro, um processo que se encontra em todos os verdadeiros reformadores teatrais. Ou seu teatro explode entre suas mãos, ou não têm possibilidade alguma de trabalhar, como por exemplo Artaud [...].* Eugenio Barba em entrevista a Franco Quadri. *Apud* Masgrau, Lluís (1995:16) (tradução da autora).

A opção de viver conscientemente o caos assim instaurado dá ao grupo a possibilidade de escolher o que *pode* e o que *não pode* ser feito em seu trabalho, atendendo prioritariamente às necessidades geradas por sua própria pesquisa, sem obrigatoriedade de corresponder a qualquer exigência imposta por padrões culturais vigentes. E o que importa ao grupo, no caminho de suas investigações, é experimentar, cerceando o menos possível os movimentos, os crescimentos, as descobertas individuais de seus atores e o fortalecimento de seu coletivo.

O grupo realiza assim, dentro de suas possibilidades e por meio de seu processo e de sua visão de mundo, sua revisão sobre o teatro. Uma revisão que tem relações profundas com os questionamentos que perpassam todo o teatro do século XX e que se fazem, principalmente, por diversas tentativas de modificação/explosão do espaço teatral.

Vale lembrar que, ao aprofundar as questões relacionadas com o espaço, no teatro contemporâneo, Roubine pontua o fato de que "o nosso século, com efeito, parece ter sido o que primeiro tomou consciência do caráter histórico da chamada representação *à italiana* e que recobrar a lembrança de que o teatro *à italiana* é, de toda a evidência, um fenômeno histórico equivale implicitamente a constatar que ele é *relativo e revogável*" (1982:73) (grifos do autor).

Certamente não há como negar as diversas contribuições que o palco *à italiana* trouxe para o teatro: aperfeiçoamentos técnicos, melhores condições de visibilidade, de acústica, renovação da cenografia e mais conforto para o público. São justamente questões ligadas ao público, entretanto, que levam à revisão desse espaço teatral, na busca da *redemocratização* do teatro (Roubine, 1983:73).

O reconhecimento de que a estrutura do espaço *à italiana* reflete a hierarquia social, com a determinação de lugares diferentes favorecendo uns e prejudicando outros, mostra que *democratizar o espaço seria [...] democratizar antes de mais nada, a relação mútua dos espectadores, tanto quanto a sua relação com o palco* (Roubine, 1982:75).

Além disso, a apreensão do caráter histórico do teatro faz-se acompanhar, também, pela percepção de uma ruptura que afasta a cena teatral *do solo popular em que sempre medrara, desde as origens gregas até a "barbárie" de Shakespeare* (Bornheim, 1983:10), e gera a necessidade de reencontro dessas raízes. E, frisa ainda Bornheim, *essa nostalgia das raízes populares indica bem o lugar em que aconteceu a ruptura: seu surto se faz notar com a ascensão da burguesia e, ao que tudo deixa presumir, sua superação liga-se à decadência dessa mesma burguesia.*

O aprofundamento destas questões estabelece o que podemos talvez detectar como a característica mais marcante na estrutura das apresentações de rua do grupo – a presença do que Bakhtin (1993) pontua como a *construção da imagem positiva por meio da negação de certos fenômenos*, por meio da permissão e, pode-se até mesmo dizer, da exigência de rompimento com o universo oficial, de um *jogo carnavalesco com a negação* (Bakhtin, 1993:361-2), que resulta numa espécie de *autorização do interdito.*

O fato de estar realizando uma investigação de linguagem teatral é o que confere ao grupo essa *autorização.* É em nome da pesquisa então em andamento que ele se sente autorizado a ir para a rua com sua *trouxa* de roupas já usadas, alguns panos coloridos, uns poucos adereços e um tambor; a abandonar em sua sala os textos de literatura dramática e a utilizar, em suas apresentações, um material "menos nobre", chulo, grosseiro tal como os cordéis, piadas, músicas e brincadeiras improvisadas. É, finalmente, em nome da *autorização do interdito* que o grupo abre seu espaço de representação à participação ativa/atuante de qualquer pessoa do público, permitindo-lhe tornar-se, temporariamente, junto com os atores, um criador e um intérprete dos acontecimentos da *roda.*

Destituído, assim, das amarras que o prendem ao universo oficial, o grupo deixa-se permear pelas "situações de risco" existentes no espaço aberto das ruas, onde as relações têm laços fluidos e *um caráter indelével de escolha* (DaMatta, 1979:70) e, por isso, conferem estado de permanente instabilidade, de transformação contínua, a tudo que elas abrangem.

O espaço da rua como mediador de relações: o *lugar* do público

> Many attemps have been made to define what theatre is. If I were to try, I would not stress any material elements, such as the stage, the play or the actors. I would stress certain relationships. I would say that theatre is being together. It is a special kind of being together. (...)
>
> The relationship actor-audience is central for the theatre. Without that relationship, you are not dealing with theatre (Langsted, 1987:9-13).
>
> Esse desejo de engajar o espectador na realização dramática, até mesmo de comprometê-lo com ela, passou a nortear permanentemente as pesquisas do teatro moderno (...) por mais diferentes que sejam, aliás, as bases teóricas que orientam cada um desses empreendimentos (Roubine, 1995:38).

O espaço da rua sugere, sem dúvida, o desconhecido, o inesperado, *o mundo com seus imprevistos, acidentes e paixões* (DaMatta, 1979:70); indica, portanto, o movimento, a novidade. É ao "sair para o mundo" das ruas e praças do Rio de Janeiro, buscando respostas para o jogo do ator que investiga, que o Tá na Rua descobre uma cidade cheia de contrastes, cores, cheiros, ruídos e, até então, quase desconhecida pela maioria dos atores do grupo: calçadões de compras dos bairros suburbanos, com pessoas se acotovelando em meio a lojas e camelôs; favelas, com becos e escadarias constantemente movimentados; feiras e largos, pontos de encontro de grupos migrantes em tentativa de reforçar os laços culturais de origem, pouco a pouco esgarçados pela "cidade grande"; parques de lazer, cheios de namorados, crianças, piqueniques e jogos de bola. Espaços onde vigoram códigos, valores, comportamentos específicos.

Do mesmo modo como o grupo invade ruas e praças para atuar com suas apresentações, a cidade o invade com sua cultura alegre, brincalhona, galhofeira, crítica – com essa sua forma carnavalesca de ver o mundo que penetrará fortemente o trabalho, definindo sua linguagem, sua estética.

A saída para as ruas provoca uma reviravolta na relação básica do grupo com seu espaço de trabalho. A utilização deste novo espaço significa, para o grupo, aprender a lidar com um espaço *aberto*, sem área de representação previamente definida, o que demanda *delimitar um espaço para o acontecimento, criar um campo de força que atraia e prenda a atenção dos passantes*, ou seja, o que exige a "construção" de um espaço de representação.

Demanda que torna essencial, em cada um dos elementos daquele coletivo, a transformação da relação com o espaço em relação orgânica, entranhada, necessária e perceptível – em *conhecimento* profundo sobre essa questão.

Nas apresentações de rua, não há preocupação imediata de ocupar planos diferenciados ou utilizar o cenário urbano, integrando-o à representação. Na rua, o que move o grupo é a possibilidade de contato direto com o público. E, para isso, nenhum espaço de representação é mais importante e necessário, nesse momento, do que a *roda*.

Organizado no instante mesmo da apresentação, demarcado pelo público, esse é o espaço que possibilita, por meio dos princípios que o regem, as grandes transformações que ocorrem na linguagem do Tá na Rua e que se tornam determinantes no processo de formação de seus atores. Como um centro dinâmico, a *roda* transforma os atores que nela atuam em fontes irradiadoras que se propagam infinitamente, *englobando os próprios espectadores [...] na sua esfera ilimitada* (Souriau, [s.d.]:36).

Carvalho (1997), ao investigar os espetáculos de rua do Largo da Carioca, observa o amplo alcance dessa designação, na medida em que abarca *não só a maneira como os espectadores se dispõem ao redor do artista, mas tudo o que se passa em seu espetáculo.* Mais ainda: *a roda assume, no discurso dos artistas, o caráter de entidade quase autônoma, como se, depois de formada, fosse dotada de existência e características próprias (...)* (Carvalho, 1997:55).

É vasto o aprendizado que o grupo obtém sobre as estruturas de seu novo espaço de representação – como formar a *roda*, como mantê-la, como ocupá-la. Neste momento, porém, torna-se necessário pontuar duas observações realizadas no primeiro ano de trabalho (1980) e que vêm a se demonstrar determinantes para a construção da linguagem dos atores do grupo.

A primeira diz respeito à noção da necessidade de manter a *circulação das energias coletivas* – coletivo dos atores/coletivo do público – e é um dos pontos mais importantes na estruturação da linguagem do Tá na Rua, referindo-se ao estabelecimento do estado de *comunhão*, encontro maior entre cena e público, espécie de resgate de alguma instância do jogo da representação que se perdeu: o sentimento de pertencer àquela comunidade.

Por suas características e estruturas, a *roda* facilita o afloramento dessa comunhão, na medida em que permite maior movimentação tanto do público como dos atores e que, em seu interior, as imagens da representação se espraiam por todos os pontos.

Ettienne Souriau [s.d.] pontua claramente essa questão, referindo-se aos espaços circulares (como as arenas) e às forças que o regem. Mais ainda: ele ressalta – e esse é ponto necessário e significativo a ser frisado aqui também, já que se relaciona com entendimentos futuros do grupo sobre essas questões – a possibilidade de qualquer espaço ser trabalhado por meio dessas forças, a que ele tão propriamente denomina *princípio esférico*. Só assim, afirma, rompe-se o *princípio vetorial* que rege a caixa cênica e se obtém a explosão do espaço, possibilitando, por conseguinte, a retomada do espírito de comunhão inerente ao teatro em seus primórdios.

A segunda observação relaciona-se ao público, mais especificamente, ao tipo de público e à forma de relação que ele estabelece com a representação. É a partir das primeiras apresentações feitas pelo Tá na Rua que essa percepção se evidencia para o grupo e aponta o "público ideal" para o seu trabalho: o público freqüentador de largos e praças do Rio de Janeiro, constituído muitas vezes por migrantes nordestinos, oriundos de uma região

em que as *brincadeiras* e festas populares ainda se conservam presentes no cotidiano das pessoas e acostumados a opinarem/comentarem sobre os acontecimentos dessas *brincadeiras*, a participarem ativamente, permanecendo debaixo de chuva ou sol, desde que tenham uma boa diversão.

Um público, enfim, que estabelece troca real e efetiva com a representação; que se coletiviza rapidamente. E que os atores percebem como essencial para o desenvolvimento de seu trabalho, na medida em que contribui para o desenvolvimento das características cômicas, lúdicas e carnavalizadoras que definem a linguagem do Tá na Rua.

Juntamente com a *roda*, esse *público em estado de troca* torna-se componente mais importante que os próprios acontecimentos das apresentações. À medida que as *novas convenções* estabelecidas pelos atores abrem espaço para o diálogo contínuo com seu público – que inclui a possibilidade de participação ativa do espectador na representação – ocorre grande influência sobre seu desempenho, tão maior quanto mais intensa for essa participação no trabalho, levando essa interação a constituir em ponto vital das apresentações, tornando os anônimos participantes das *rodas* do Tá na Rua um dos elementos mais determinantes no processo de definição da *linguagem atorial* do grupo.

Respondendo a essa necessidade da pesquisa, o ator do Tá na Rua prioriza o uso do nível do chão, privilegiando a horizontalidade e abrindo possibilidades de estabelecer relações mais diretas com seu público, para suas intervenções no jogo teatral, tanto pela expressão verbal de sua opinião sobre os acontecimentos do centro da *roda* como pela própria atuação no desenvolvimento de alguma cena – forma participativa que caracteriza sua linguagem.

A intervenção nas relações *público-ator,* nessa "dinâmica de trocas" que se estabelece entre esses elementos básicos, indissociáveis de toda e qualquer representação teatral, tem bases no pensamento que gera toda a pesquisa do grupo – a busca de um novo ator, de uma representação mais *des-armada*, sem impostações; a *elaboração de uma linguagem teatral que esteja em real contato com a população e com a nossa realidade.*

As palavras de Amir Haddad, proferidas no *Encontro* realizado pelo *Festival Teatro D'Outras Terras* (27 de junho de 1993),[4] traduzem – com a clareza que o tempo e o amadurecimento do trabalho ao longo desses anos foi propiciando – o fio condutor básico do pensamento que orientou essa escolha:

> Quando a gente saiu [...] do palco e foi para a rua, foi [ao] encontro do espectador, a gente foi resolver a questão da verticalidade e da horizontalidade. [...] A gente desceu porque não queria ficar daquele tamanho; a gente queria dar uma medida humana do ator, para o espectador. [...] A gente queria ter esse encontro, queria correr esse perigo: da carne tocar na carne, de um ser humano ver o outro e, de repente, esse ser humano que está aqui, igual a ele também, começar a representar, olho no olho, sem medo de perder a concentração, com um nível de horizontalidade muito grande.
>
> ... e a verticalidade possível, é a que vai nascer do encontro de nós todos aqui. Porque isso leva para o alto. Porque estamos aqui numa relação verdadeira; não há truque; não há sedução. Apenas um ser humano voluntário se expondo de corpo e alma diante de outro. E isso eleva; isso cria um centro, uma elevação maior.

É na busca dessa *comunhão* com o público, tentando reencontrar o caráter "religioso" do teatro – *religioso* no profundo sentido que encontramos em sua raiz, de *religio, religare*: *ligar, atar*, indicando a reintegração do homem com o mundo –, que o grupo estabelece uma relação tão específica e direta com seu público. Busca que reflete a necessidade de resgatar alguma instância perdida do jogo da representação: o sentimento de "pertencer" àquela comunidade, que o Tá na Rua tenta realizar pelo desenvolvimento de um "novo" ator, de uma nova visão do teatro.

Quando nos referimos a *público*, a primeira idéia que nos vem é a platéia das salas fechadas, onde os ruídos impossibilitam a concentração dos atores e/ou até mesmo do próprio público e que, por isso mesmo, é levada a se manter em silêncio, a se movimentar o menos possível, de modo a não perturbar os acontecimentos da cena e, principalmente, a estabelecer com sua comunicação com o espetáculo mediante formas polidas de expressão.

Quando nos referimos ao *público* do Tá na Rua, porém, não há como fazê-lo corresponder a essa imagem. O que vemos em fotos ou observamos nos comentários de reportagens é um público alegre, participativo, interventor, que reconhece a representação enquanto *jogo, brincadeira,* e que nos remete aos *espectadores* que cercavam os palcos elizabetanos ou ocupavam os pátios das hospedarias, assistindo de pé aos espetáculos, em contato direto com os atores, a quem se dirigiam e provocavam. O público das manifestações populares, das festas, transgressor, compromissado apenas com a possibilidade do lúdico e com a diversão e que, nos teatros, será gradativamente deslocado para longe do palco até que lhe reste como espaço restrito a chamada torrinha, isto é, as galerias situadas no andar superior dos teatros, distante do palco.

É no contato com esses inesperados "atores" da rua, que se divertem participando de suas *brincadeiras*, que os atores do grupo conquistam, profundamente, o jogo distanciado. É por intermédio deles que se abrem os caminhos em direção ao riso e ao que o Tá na Rua considera ser a "verdadeira" história do teatro: a história de uma forma de expressão ancestral, enraizada na alma desse povo, que respondia a suas provocações como se tivesse assistido teatro por milênios.

---

[4] O *Festival Teatro D'Outras Terras*, organizado pelo *Grupo Oikoveva*, realizou-se ao longo do ano de 1993, em Petrópolis, em diversos módulos. A participação do grupo Tá na Rua ocorreu no segundo módulo do festival, realizado de 24 a 27 junho de 1993. Além da apresentação do grupo com o espetáculo *FEBEAPÁ* – Sérgio Porto Revisitado, foi realizada uma oficina, orientada por Amir Haddad. No *Encontro* – momento de exposição, feita por Amir Haddad, sobre o trabalho do grupo, o encaminhamento das questões foi realizado por Márcio Libar, diretor do *Grupo Teatro de Anônimo*.

A ocupação da roda e o centro de poder. Apresentação do Grupo de Teatro Tá na Rua no III Festival Internacional de Teatro de São Paulo, em 2 agosto de 1981. Ao centro, sobre o 'marco zero' da cidade, Amir Haddad; à direita, Betina Waissman; ao fundo, com o bumbo Ricardo Pavão. Foto: Chico Ybarra.

A estrutura das apresentações

> O espetáculo, como acontece com o de todos os mamulengueiros é, na sua maior parte, improvisado. É claro que ele tem um roteiro para a história, jamais escrita, mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público. (Borba Filho, 1966:113).

Ao analisar a estrutura dos *espetáculos de rua* do Largo da Carioca, Luciana de Carvalho pontua como, na origem das *rodas* existe sempre um ator central, em torno do qual os demais se articulam enquanto platéia. "Da *interação* de todos surge o próprio espetáculo de rua, *fato inusitado* que acontece para ser *visto, ouvido e vivido* por todos os presentes..." (Carvalho, 1997:55-6). (grifos meus)

Foi exatamente com este mesmo tipo de estrutura que o Tá na Rua desenvolveu suas *brincadeiras*, no momento em que expandiu seu trabalho por ruas e praças do Rio de Janeiro e de outras cidades brasileiras. A partir da interação entre *apresentador-narrador*/atores – ocupando o centro da *roda* – e público, o grupo criou uma forma de apresentação *inusitada* que, ocupando as malhas vivas do tecido das cidades, era "*vist(a), ouvid(a) e vivid(a) por todos os presentes*".

Desde as primeiras apresentações de rua, o grupo opta por não trabalhar ali com textos de dramaturgia tradicionalmente escritos para os espaços fechados, quase sempre em linguagem dramática que não assimila ou permite interferências em seu desenvolvimento, preferindo utilizar material, em princípio, "não dramatúrgico": meia dúzia de cordéis, músicas, piadas – material de estrutura narrativa que não "ignora" a presença do público e, assim, dá espaço ao ator para acolher suas reações e vibrar com sua participação.

Além desse acervo e a partir de convites para participar em eventos que propõem uma discussão específica,[5] o grupo passa a trabalhar com improvisações, desenvolvidas mediante o estabelecimento do raciocínio coletivo sobre a temática em questão, aprofundado até alcançar a síntese e criar imagens.

Mediante o uso desse tipo de material, firma-se também o estabelecimento de uma relação bastante específica com o público, a qual faz com que os "espetáculos" do grupo contenham traços *performáticos* marcantes, que fortalecem a característica de "acontecimento único", irrepetível, inerente a toda representação teatral. Por sua vez, o estabelecimento dessa troca entre atores e público materializa o que Zumthor aponta como essencial na obra *performatizada*: ela é *diálogo, sem dominante nem dominado, livre troca* (Zumthor, 1993:222).

Organizadas a partir de roteiro básico estabelecido durante os preparativos, as apresentações constam geralmente da *chegada*, com o canto de *Oi nóis aqui travêis*[6], música que se transforma no "hino" do grupo; do *desfile* dos atores exibindo suas especialidades; e de *teatralização* de uma piada, de músicas e/ou de um texto de cordel. Esse roteiro, porém, é sempre passível de alteração – em parte ou até mesmo em seu todo –, de acordo com a leitura que o grupo venha a fazer dos acontecimentos ao longo da apresentação.

---

[5] O primeiro desses convites partiu de um grupo de feministas do PT (Partido dos Trabalhadores), então recém-formado, para uma manifestação feminista na Cinelândia, no Rio de Janeiro, em 16 de outubro de 1980.

[6] *Oi nóis aqui travêis* – música de Geraldo Blota e Joseval Peixoto (1952).

A presença de um *apresentador-narrador* propicia a serenidade e a distância necessárias para estabelecer um canal de comunicação direta com o público, ao mesmo tempo que mantém alguém na posição de observador mais atento dos acontecimentos da *roda*. Elemento essencial no jogo teatral do Tá na Rua, o *apresentador-narrador* tem relação direta com todas as figuras que exercem, no teatro, o papel de elo entre ator e público, contribuindo *para desenvolver, com calma e lucidez, um mundo mais amplo* (Rosenfeld, 1965:13), para estimular a linguagem épica.

Ao *apresentador-narrador* cabe ainda, no momento mesmo da ação, selecionar o fio da meada, determinando a seqüência dos números e das apresentações; estabelecer relação mais íntima entre o grupo e seu público. Ocupando o centro da roda durante todo o espetáculo, sua ação é, assim, bastante determinante.

Além disso, é por meio da narração que se estabelece o distanciamento necessário entre os atores e as máscaras que trabalham, reforçando as características épicas que o jogo da narração provoca; tornando as relações diretas; estabelecendo a troca, o diálogo; e, principalmente, inserindo dados de transformação/movimento, que contribuem para o fortalecimento do jogo de um ator *des-envolvido* que o grupo busca concretizar.

Essa posição próxima e, ao mesmo tempo, distanciada dos acontecimentos do centro da roda, lhe confere um conhecimento específico imediato sobre o espetáculo, viabilizando sua atuação sobre os mesmos. Como o *compère* do teatro de revista, o *apresentador-narrador* é o condutor do espetáculo; costurando-o no momento mesmo da apresentação, escolhendo a seqüência dos números, estabelecendo, mediante os frágeis laços de uma lógica que vai, ali, se construindo, um raciocínio, um entendimento que precisa, de alguma forma, tornar-se legível para o grupo e para o público.

Nos espetáculos, tudo se faz por um processo simples: *o apresentador sugere e convida qualquer um a participar, e essa participação chega espontaneamente, não havendo nenhum momento em que o povo se recuse a fazer parte da peça. Quando Amir sente que essa participação vai se esgotar, corta e passa para outra coisa. Nunca deixa a bola cair.* (Cândido, V. e Peixoto, L., 1981:42).

Dessa forma, sem jamais deixar "a bola cair", cabe ao *apresentador-narrador* desenvolver o "texto" do espetáculo, o que adquire grande relevância num tipo de apresentação como a do Tá na Rua, sujeita a tantas modificações, sempre à beira do caos, que exige do *apresentador-narrador* atenção constante, ampla, total, que lhe permita absorver e decodificar os acontecimentos, jogando-os na *roda*, para os atores e para o público.

Ao mesmo tempo em que o *apresentador-narrador* cria todo o contexto, os demais atores se comportam como uma espécie de *coro*, comentando os acontecimentos, levando informações que possam ser integradas ao discurso; o que exige de cada um dos integrantes do grupo a mesma atenção e participação ativa, integral.

Os cuidados maiores da narração giram sempre em torno do desenvolvimento de um raciocínio claro; não só em cada um dos números como no todo da representação, de modo a permitir a leitura dos acontecimentos por todos que participam da *roda*. O espetáculo, assim, não tem um texto escrito; tem uma *escrita cênica*, que se faz na hora, em contato direto com a realidade.

Pautando toda a apresentação no pensamento transformador que norteia o trabalho, é também o *apresentador-narrador* quem fortalece os lados lúdicos, a comicidade possível e desejável diante da pesada realidade e, para isso, como os apresentadores de espetáculos populares, *[lança] mão de todos os movimentos, das frases mais loucas e das obscenidades mais agudas* (Borba Filho, 1966:118).

A integração/contextualização dos acontecimentos narrados, no espaço do cotidiano em que se realiza a apresentação, faz com que os números sejam continuamente recriados, permitindo que todo o material usado – piadas, números, histórias curtas... – possa ser adaptado a circunstâncias imediatas de cada apresentação, que, assim, se torna dinâmica, viva. O *namorado* e a *namorada* estavam ali mesmo, naquele canto da praça, quando o pai da moça os flagrou. O que o senhor faria se fosse o pai da moça? E a senhora, o que faria se fosse a mãe dela? E público e atores se divertem realizando as situações propostas como resposta. A *mulher-que-grita-rodopia-e-cai* desenvolve sua especialidade *no tanque, na fila do feijão*; o *homem-que-salta*, aprendeu a saltar *pulando as valas de sua rua, os "presuntos", para não pisar na merda.* Quanto ao *galã-beijoqueiro, por que querer beijar Tarcísio Meira, Fábio Júnior? Vocês nunca vão conseguir! Beijem o nosso galã!*[7]

As relações público/ator e o papel do *apresentador-narrador*

É ainda Carvalho (1997), em seus estudos sobre os espetáculos de rua do Largo da Carioca, quem nos auxilia a aprofundar algumas questões sobre as relações público/ator e o papel do *apresentador-narrador*, nas rodas do Tá na Rua. Por suas características estruturais, as apresentações do grupo são muito mais próximas desses espetáculos de rua que do teatro oficialmente reconhecido como tal. A informalidade que as permeia, inclusive, surgiu muito a partir da observação desses espetáculos e das rodas de camelôs que vendiam suas mercadorias no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

Juntamente com outras características do trabalho – que, a partir de uma ética profundamente instalada em sua ação cotidiana, leva o grupo a definir uma estética que se aproxima do que podemos identificar como uma "estética do bloco de sujo", do improviso, do que é intensamente mutável –, essa interação entre público/ator instala no trabalho algumas características que o inserem no âmbito do popular, ou seja, do que é geralmente visto como rude, despretensioso e, por isso mesmo, ignorado pela estética erudita.

Algumas considerações de Carvalho (1997) em sua análise, nos remetem às apresentações do Tá na Rua e nos auxiliam a fazer uma leitura das mesmas. Ao pontuar algumas questões relativas aos acontecimentos das *rodas* do Largo da Carioca, ela nos diz: "Em todos (os espetáculos) os artistas conversam longamente com o público: contam histórias, casos, piadas; comentam fatos do dia-a-dia, caçoam, mexem com os espectadores" (Carvalho,1997:56).

Da mesma maneira, os atores do Tá na Rua nunca iniciam seu trabalho, sem um longo período de entrosamento com o público que se aproxima. Pelo contrário, este é o momento básico de conquista de um público passante, que pára provavelmente movido apenas pela curiosidade e que só permanecerá se for cativado pela proposta do grupo. É, portanto, o momento de lhe desejar um "Bom dia!", de convidá-lo a participar das *brincadeiras*, de anunciar os fantásticos números que serão apresentados, de cantar, dançar e organizar o material cênico – a trouxa de roupas, bandeiras, máscaras e instrumentos musicais – no recém-formado espaço de trabalho.

O público, por sua vez, à medida que ganha confiança na *brincadeira* e percebe as possibilidades de participação no jogo que está sendo proposto, sente-se à vontade para opinar, participar, respondendo assim às provocações que lhes são dirigidas, interferindo muitas vezes diretamente no desenvolvimento de alguns números.

À medida que o grupo se lança para o espaço da rua visando, principalmente, investigar as relações público-ator e, para tal, se desprende das roupagens "oficiais" da linguagem teatral reconhecida como tal, cria-se um espaço de liberdade de ação/atuação que o leva ao reconhecimento de que "(...) um espetáculo de rua é feito mais de boa conversa do que de números perfeitos" (Carvalho, 1997:84).

A conversa torna-se assim a grande mediadora dessas relações dentro do espetáculo, tendo mesmo "o poder de conduzí-lo ao sucesso ou ao fracasso..." (Idem:121) É principalmente a partir dela que o ator conquista seu público: um público não pagante, que fica se houver interesse. Um público enfim, para quem o ator

---

[7] *In:* Grupo Tá na Rua (1983: 16-17).

– tal qual os atores de teatro de revista e dos cabarés – mostra-se, faz graça, ironiza, a quem fala diretamente, a quem olha e por quem se sabe olhado.

Não podemos deixar de observar ainda que essa prática do Tá na Rua o leva a desenvolver um espetáculo onde o texto não é o essencial e, por isso mesmo, suporta e até mesmo acolhe as interferências do público – interferências que podem chegar a mudar o rumo do espetáculo.

Por outro lado, não podemos deixar de observar também que é especialmente por meio da figura do *apresentador-narrador* que se estabelece um mínimo de organicidade aos acontecimentos da *roda*, servindo inclusive como filtro/mediador no que diz respeito a essas interferências, estando sempre atento para alimentar qualquer participação que possa contribuir para o desenvolvimento do "espetáculo" ou, pelo contrário, impedindo que alguma intervenção interfira negativamente nesse processo.

Na organização dos acontecimentos da *roda*, o *apresentador-narrador* exerce o papel de aglutinador, comentarista, contador de causos, de piadas, animador e, principalmente, gerenciador da dinâmica desse pacto com o público, característica do próprio teatro popular (Ruiz, 1988).

Paralelamente, é principalmente por meio da figura do *apresentador-narrador*, que se fortalecem os lados épicos da linguagem atorial desenvolvida pelo Tá na Rua. As observações feitas por Rosenfeld (1965) pontuam como as formas narrativas provocam o distanciamento entre o observador e o fato narrado, possibilitando a necessária isenção para sua compreensão.

Ao mesmo tempo, a ele que cabem, a partir de sua própria capacidade inventiva, a recriação dos números desenvolvidos pelo grupo, explorando as potencialidades e possibilidades dos componentes que podem ser modificados, sem interferir na sua estrutura fixa.

Rondelli (1993), em seus estudos sobre os contadores de histórias, nos auxilia a estabelecer um paralelo entre essa capacidade do *apresentador-narrador*, ao pontuar as modificações feitas

pelos contadores, na narrativa, a cada vez que esta acontece – por contribuição da pessoa que narra e porque a história não é "rígida", o conto

> (...) não existe como peça única, para ser memorizado, mas sim para ser recriado e reatualizado em cada situação particular. As variações de uma narrativa podem diferir quanto às palavras empregadas, quanto à seqüência dos episódios, quanto à introdução de novos elementos e quanto ao próprio conteúdo das estórias, existindo, portanto, certo grau de criatividade do contador, que também é autor, na medida em que sua recriação contém doses de originalidade. (Rondelli, 1993:26)

Mais ainda, ela nos leva a compreender que é o envolvimento do narrador, que se dirige a um público, num determinado contexto social – ou seja, a relação entre esses três elementos – o fator que dá especificidade às formas narrativas.

Um outro ponto importante a considerar, é que se torna fundamental o modo como o *apresentador-narrador* desenvolve sua narração. É a partir de seus gestos, tom de voz, maneira como monta e desmonta os fatos da narrativa, a resposta que oferece às intervenções do público, que os fatos narrados poderão tornar-se *deflagradores de uma reflexão*, tanto sobre o acontecimento narrado como, a partir dessa referência, sobre a realidade que circunscreve.

Finalmente, um último ponto se torna essencial de ser observado em nossa análise. Assim como no teatro de revistas o papel do *compére* era geralmente reservado ao primeiro cômico da companhia, durante os primeiros anos de trabalho do Tá na Rua o papel do *apresentador-narrador* foi exercido por Amir Haddad, coordenador e orientador da pesquisa de linguagem teatral que o grupo desenvolvia.

A memória individual de cada um dos componentes do grupo é certamente rica de lembranças relacionadas com a presença de Amir Haddad nas diversas apresentações realizadas, como *apresentador-narrador* "oficial" de suas rodas. Os arquivos documentais do Tá na Rua entretanto, revelam poucas anotações específicas sobre essa figura do narrador. Além de parcas (mas importantes) observações em matérias jornalísticas, foi encontrado apenas um pequeno comentário em um dos escritos, sobre este papel preponderante que ele exerceu dentro do trabalho: "*E tem Amir Haddad, o homem que fala sem parar. Que chuleia e borda com as contradições na rua, no teatro e na sua própria vida. Que quer mostrar o avesso do avesso. O homem que fala sem parar, quer que todo mundo fale.*"

Hoje, ao avaliar essa sua participação nas apresentações do TÁ NA RUA, creio que algumas questões de suma importância devem ser registradas.

Antes de tudo, é perceptível o quanto foi essencial para o desenvolvimento da pesquisa o fato dele estar em cena como ator e como diretor, enfrentando as mesmas situações, se expondo, correndo riscos junto com os demais participantes do grupo. Além de nortear todo o processo, era geralmente a partir de suas investidas que os limites da representação eram arrebentados, à medida que estava sempre ousando ir além dos parâmetros sociais/culturais oficialmente estabelecidos, abrindo assim os novos caminhos a serem percorridos pelos atores.

Talvez esta ousadia possa ser avaliada como a forma mais interessante da direção exercida por Amir Haddad nesse processo: indo junto com seus atores, provocando as passagens, as transformações, jogando na *roda* os primeiros palavrões, as quebras de corpo, o contato direto com o público, a exposição, o correr riscos.

Referência bibliográfica

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco.* São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca Ltda, [s.d.].

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdunB, 1993.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico.* Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BERTHOLD, Margot. *Historia social del teatro.* Madrid: Guadarrama, 1974. 2 vol.

BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do nordeste.* São Paulo: São Paulo Editora, 1966.

BORNHEIM, Gerd. *Teatro: a cena dividida.* Porto Alegre: L&PM, 1983.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

—. *A vida de Galileu.* Tradução Roberto Schwarz. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

BRISTOL, Michael. "Acting out utopia: the politics of Carnival". In: *Performance.* Nova York, n.6, p. 13-28, maio-jun 1973.

CÂNDIDO, Vera; PEIXOTO, Lucila de Beaurepaire P. *Teatro de rua nas ruas de Paraty.* Ensaio. Teatro 4. Rio de Janeiro, Edições MURO, p. 38-43, 1993.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidde: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (Grupo Tá na Rua – 1981). Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro): Faculdade de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1998.

CARVALHO, Angela Materno de. "A commedia dell'arte". In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate *et al. O teatro através da história.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil: Entourage Produções Artísticas, c1994. v. I.

CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator.* Rio de Janeiro: Ática, 1986.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. *Os espetáculos de rua do Largo da Carioca.* Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Sociais). IFCS-UFRJ, 1997.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *El teatro de calle.* México: Grupo Editorial Gaceta, 1992.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. São Paulo, 1985.

—. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

ECO, Humberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento de cultura. São Paulo: Perspectiva, 1971.

KAY, Marguerite. *Bruegel*. England: Hamlyn House, 1971.

LANGSTED, J. "Is street theatre, theatre?" In: *Maske und Kothurn*. (33/Jahrgang/1987).

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Les nombreux visages de l'homme". In: *Le théâtre dans le monde*. Institut International du Théâtre; Bruxelas: Elsevier, v. X, 1, Printemps, 1961.

MASGRAU, Lluís. "El outro Ulises en busqueda de la outro Itaca". In: *Máscara*, ano 4, n.19-20, p. 10-30, outubro de 1994 e 1995.

MOLINARI, Cesare. *Theatre through the ages*. Toronto, New York, St Louis, San Francisco: Mac-Grow-Hill Book Company, 1972.

NASCIMENTO, Braulio. "Conto popular e teatro". In: *O Percevejo* – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro: UNIRIO, Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-Graduação. Ano 8, n. 8, 2000.

RONDELLI, Beth. *O narrado e o vivido*: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão. Rio de Janeiro: FUNARTE/IBAC. Coordenação de Cultura Popular, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1995.

RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo?* As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

—. *O teatro de revista no Brasil: das origens à primeira guerra mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SOURIAU, Ettienne. "O cubo e a esfera". In: JUNIOR, Redondo. *O teatro e sua estética*. Lisboa: Arcádia, [s.d.], p. 35-41. 2 v.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1972.

TÁ NA RUA: Eu quero é movimento. *Revista TEATRO*, São Paulo, n. 3, p. 3-5, mar-abr, 1981.

VEINSTEIN, André; COUCOSH, Victor. "Le lieu théâtral". In: ABIRACHED, Robert *et al. Le Théâtre*. Paris: Bordas, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Compañía das Letras, 1993.

...E lá se vão mais de 26 anos pelas ruas do mundo... oxente, teatro de rua?

Lindolfo Amaral

Tudo começou em uma estação de inverno. Era 1977, precisamente 15 de julho daquele ano. E tudo teve início nas salas de aula do Instituto de Educação Rui Barbosa. Ali os atores e diretores de teatro, vindos da cidade do Recife; Lúcio Lombarde, Gilson Oliveira e José Francisco, durante duas semanas, ministraram oficinas de direção teatral, interpretação e expressão corporal, respectivamente, a cerca de 100 jovens ávidos por informações, desejosos em aprimorar seus conhecimentos. Claro, o terreno estava fértil e propiciava cada vez mais a busca por trabalhos de boa qualidade. O Festival de Arte de São Cristóvão (a primeira capital de Sergipe, fundada em 1590, recebia todos os anos grupos de teatro, dança, música etc., em um grande evento, organizado pela Universidade Federal de Sergipe, que influenciou o surgimento de diversos grupos em Aracaju), já havia conquistado o respeito e a notoriedade no País. O Encontro Cultural de Laranjeiras já estava no seu segundo ano e os grupos folclóricos receberam uma injeção de ânimo (O evento é realizado na primeira semana de janeiro, dentro do ciclo de reis, celebrando também as festas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. É importante registrar que dentro do evento acontece anualmente, um simpósio com o objetivo de debater questões da Cultura Popular, reunindo pesquisadores, estudantes e o público em geral, interessados na preservação do patrimônio material e imaterial).

Aracaju tinha diversos grupos de teatro desenvolvendo um trabalho de alto nível. O grupo Opinião de Espetáculos tinha conquistado em 1976, na cidade de Campina Grande/PB, onde se realiza um dos maiores festivais de teatro do País, prêmios com o espetáculo "O cão siamês de Alzira Power", texto de Antonio Bivar, dirigido por Vieira Neto e tendo no elenco Walmir Sandes e Valdir Santos. Os professores Clodoaldo e Aglaé Alencar dirigiram o grupo Expressionista. César Macieira coordenava o Grupo Experimental da Universidade Federal de Sergipe, que tinha no seu elenco o ator Antonio Lisboa. O GRIFACACA era dirigido por Severo D'Celino. O Grupo Calove era dirigido por Pedro Barroso. O Grupo Raízes, que desde o seu início se dedicou ao teatro infantil, era dirigido por Jorge Lins. Havia também pessoas produzindo espetáculos, sem estarem vinculados a grupos, é o caso de Nilton Lucas, que havia montado o texto "O Mágico de Oz". Nesse rápido panorama percebe-se que se produziu muito mais na década de 1970 do que na última década do século XX. Havia uma dramaturgia produzida também em Sergipe, envolvendo nomes como Vieira Neto, Aglaé Alencar, Jorge Lins, Hunald Alencar, entre tantos outros.

Foi esse clima que os professores pernambucanos encontraram em Aracaju e a cada noite, as aulas transformavam-se em uma grande celebração. No final, o Auditório Lourival Baptista serviu de palco para o trabalho de conclusão das oficinas.Os atores da oficina de expressão corporal apresentaram o "Ritual da flor e do fruto", buscando nos "Estatutos do homem" de Thiago de Melo, a fundamentação para o exercício final. Já a oficina de interpretação levou para o palco cenas do texto "Prometeu acorrentado" de Ésquilo, enquanto os alunos da oficina de direção apresentaram diversas microcenas.

Terminadas as oficinas não foi difícil encontrar pessoas querendo criar novos grupos de teatro. Foi desse desejo que surgiu um grupo formado por 36 pessoas, chamado "Aspectrus". Que nome estranho ! Talvez por modismo de nomes diferentes, em uma determinada assembléia, tenha conquistado sua aprovação, pois tudo era exaustivamente debatido. Muitos integrantes eram estudantes universitários que participavam do movimento estudantil. É necessário lembrar que o ano era 1977, a luta pela redemocratização do País começava a ganhar contornos importantes: o movimento estudantil já dava os primeiros passos para reabertura da UNE, fato que veio acontecer em 1979, na cidade de Salvador. Portanto, essa prática da discussão de textos, o debate sobre o Nacional e o Popular, foi um dos temas que norteou os primeiros eventos.

Mais afinal o que é teatro popular?

São peças produzidas pelo povo ou então para o povo?

A existência de elementos populares garante o caráter popular da peça?

Essas questões que direcionaram infindáveis debates levaram os integrantes do novo grupo a pensar a função do teatro e quais os objetivos de cada um, para querer fazer teatro. Recorreu-se a uma bibliografia onde constavam nomes como Augusto Boal, Antonio Gramsci, Bertolt Brecht, entre outros, e, às vezes, autores desconhecidos que estavam defendendo teses na área do teatro popular, como exemplo cito Maria Ignez Moura Novais, que defendeu a dissertação de mestrado intitulada "Nas trilhas da cultura popular" (O teatro de Ariano Suassuna), em 1976, na Universidade de São Paulo. Todo esse material foi fundamental para a construção do novo grupo. Afinal duraram mais de um ano as discussões. Paralelo aos textos teóricos o grupo também fazia leitura de peças de teatro, Assim, "João Farrapo", do potiguar Meira Pires, serviu de exercício. Mas foi no Festival de Arte de São Cristóvão que o grupo conheceu uma experiência que veio mexer com a cabeça de todos. O Teatro Livre da Bahia, dirigido por João Augusto, marcou profundamente a todos. Era exatamente aquilo que todos pretendiam. Fazer teatro de rua onde não houvesse distinção de classes e todos tivessem acesso a esse tipo de manifestação artística sem precisar, necessariamente, se deslocar de suas casas a um local fechado, que por si só já demonstra uma estrutura destinada a um determinado segmento da população.

O Teatro Livre da Bahia foi talvez uma das mais ricas experiências desenvolvidas em Salvador. Uma grande escola que influenciou toda uma geração. Nomes como Bemvindo Sequeira, Sônia dos Humildes, Harildo Deda, Maria Adélia, Yumara Rodrigues, Haidyl Linhares, Roberto Simon, entre tantos outros, tiveram uma participação decisiva e contribuíram para o surgimento de novos atores e grupos. Muitos deles foram professores da Escola de Teatro da Bahia. O próprio João Augusto veio do Rio de Janeiro, em 1956, a convite de Martin Gonçalves, para a recém-criada Escola de Teatro, em Salvador. E foi na Bahia que ele conseguiu desenvolver seus estudos dramatúrgicos, adaptando dezenas de textos da literatura de cordel para o teatro. Ele já havia conquistado um prêmio no Rio de Janeiro com o texto "o marido que trocou sua mulher por uma vaca". Em São Cristóvão o Teatro Livre da Bahia apresentou os textos: "A chegada de Lampião no inferno", "Oxente, gente", "Felismina engole brasa" e "As aventuras de João errado."

Todos ficaram entusiasmados com aquela forma de fazer teatro. Naquele mesmo ano (dezembro de 1977), a Sociedade de Cultura Artística de Sergipe (SCAS), trouxe a Aracaju, o ator Bemvindo Siqueira, para ministrar uma oficina de teatro de rua. Do grupo Aspectrus foi Antonio Amaral fazer a oficina. E trouxe as técnicas desenvolvidas por Bemvindo Siqueira para serem repassadas aos demais integrantes. No final da oficina a SCAS criou um grupo de teatro de rua, porém não chegou a um ano de existência, ficou na experiência do trabalho de conclusão do curso.

O Aspectrus seguiu em frente com suas atividades. Começava a preparar o seu primeiro espetáculo de rua. Nessa época, o grupo já tinha passado por diversos espaços físicos. Já havia ensaiado no Auditório Lourival Baptista, no Colégio Tiradentes, no Auditório da Rádio Cultura, no DCE Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFS, localizado à rua Campos, onde seus integrantes conheceram o embolador Mané Imbuaça. A convivência foi muito pouca. Em fevereiro de 1978, na praia de Atalaia, Mané Imbuaça foi assassinado. Para homenagear um artista popular o grupo mudou de nome e resolveu chama-se Grupo Teatral Imbuaça. Afinal, desde o início havia uma preocupação em fazer um teatro voltado para a Cultura Popular.

Antonio Amaral foi quem iniciou o processo de adaptação dos folhetos de cordel, para ser montado pelo grupo. Os primeiros textos montados foram "O matuto com o balaio de maxixe", de José Pacheco e "O marido que passou o cadeado na boca da mulher" de Cuica de Santo Amaro, adaptado por João Augusto. Coube ao próprio Antonio Amaral a direção. Os figurinos e o primeiro estandarte do grupo foram elaborados por Francisco Carlos. O Grupo Imbuaça estreiou em 1979, na Praça Dom José Tomaz, bairro Siqueira Campos, com os atores Cícero Alberto, Pierre Feitosa, Antonio Amaral, José Amaral, Virginia Lúcia, Maurelina, Maria das Dores, Francisco Carlos e Lindolfo Amaral. Naquela ensolarada manhã de Domingo, era verão. Os atores concentraram-se no Auditório Lourival Baptista, em seguida foram até a ponte que passa sobre os trilhos da Rede Ferroviária Federal, desceram os degraus cantando e dançando por dentro da feira livre do Siqueira Campos, seguiram até a praça onde fizeram uma grande roda e apresentaram os dois textos. Depois sentaram no saudoso bar "Flor do Siqueira" e comemoraram a estréia com os amigos.

No sábado, após a estréia, o grupo reuniu-se para avaliar a apresentação e elaborar um calendário de espetáculos. Assim o Imbuaça começou a ocupar os espaços: feiras, praças, faculdades. Outros textos foram montados. Uma das experiências que marcou o grupo foi a montagem do texto "A história da Coroa do Meio", de Virgínia Lúcia Fonseca Menezes. Esse texto foi incorporado ao espetáculo "Teatro chamado cordel". Contava a história da especulação imobiliária no bairro. Naquela época, 1979, havia uma vila de pescadores e uma grande área de mangue. A Prefeitura Municipal resolveu criar um projeto para construir um bairro modelo. Certo dia mandou as máquinas invadir a vila e destruir todos os barracos. Esse fato foi documentado por Marcelo Déda, que participava do Imbuaça, na época. E o grupo no final do espetáculo apresentava esse documentário em super 8.

Vieram as viagens. A primeira foi a Laranjeiras. Em seguida uma apresentação em São Cristóvão (o Festival de Arte). O primeiro espetáculo fora do Estado foi realizado em Penedo/AL, dentro da programação do Festival de Cinema. Depois no Festival de Inverno de Campina Grande/PB. Logo após, no Festival de Teatro Universitário de Feira de Santana/BA. Em seguida, no Festival Brasileiro de Arte Independente, promovido pelo SESC/São Paulo. Nesse Festival o Imbuaça conheceu um grupo do ABC paulista que havia montado o texto *A Gaiola*, de Andreone e Romeo. A história da mulher operária era tratada de maneira direta, expondo toda a situação enfrentada pelas mesmas dentro de uma fábrica de remédios. O Imbuaça resolveu montar o texto em Aracaju. Terminou ocupando um espaço até então desconhecido do grupo, o palco. A montagem teve a direção de Lindolfo Amaral, cenários e figurinos de Francisco Carlos, sonoplastia de Amilton Andrade e no elenco Pierre Feitosa, Valdice Teles, Isabel Santos, Maurelina e Maria da Dores. Nesse período outros atores já haviam se incorporado ao elenco do Imbuaça: Douglas, Mariano, Manuel Fernandes, Paulo Roberto, Márcia Barreto entre outros.

Depois da "Gaiola"/1982, surgiram os espetáculos: "Escreveu não leu, cordel comeu"/1983, "ARA(FALA)CAJTJ"/1984, "Velha roupa colorida"1986, "As Iirmãs Tenebrosas"/1988, "Nu e Noturno"1989, "A Farsa dos Opostos"1992, "Antonio, meu Santo"/1995, "Mulheres de Euripides"/1995, "Chico Rei"/1995, "Janeiro meu bem"/1997, "Auto da barca do inferno"/1997, "Senhor dos labirintos"/1999, "Além da linha d'água"/1999. Esta última experiência foi ímpar. O grupo foi dirigido por Ivaldo Bertazzo em São Paulo, juntamente com Marília Pêra, Quinteto Violado, Coral de Aboios do interior de Pernambuco e dois grupos baianos, do Movimento da Quixabeira: Comunidade Valente e Lagoa da Camisa. Foram 30 dias de ensaios, às vezes 12 horas de trabalho em um dia e o resultado o público paulista conferiu no palco do SESC Pompéia, durante o inverno e início da primavera de 1999. A TV Cultura gravou todo o espetáculo e colocou na sua programação especial de fim de ano (O espetáculo foi apresentado em rede Nacional no dia 31 de dezembro de 1999).

A vivência do grupo, suas incursões, os fatos pitorescos que aconteceram ao longo desse percurso são de uma riqueza...vejamos algumas reflexões;

Não é todo dia que nós podemos celebrar 26 anos de um grupo de teatro, cujos atores dedicam-se ao teatro de rua, preocupados com a sua herança cultural. Em um País onde o modismo dita as regras do mercado, no mínimo o que nós estamos fazendo é uma ação de resistência. Para construir essa ação foi necessário desenvolver um intenso processo de disciplina de trabalho, uma organização interna onde cada membro ficasse responsável por uma ação do grupo. Assim tivemos (e ainda temos) em nossa estrutura: administração da sede, preparador corporal e vocal, coordenação de dramaturgia, interpretação, tesouraria, equipamentos técnicos e figurinos.

Outro fato extremamente importante para a continuidade do trabalho é o desenvolvimento do processo de reciclagem, ele acontece de diversas formas. Alguns atores vão participar de oficinas ou cursos intensivos fora de Sergipe e trazem as informações para dentro do grupo. Como exemplo citamos a participação em oficinas realizadas na Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe (os atores foram para as cidades do México e Havana). Ministrar oficinas também é uma forma de reciclar e o grupo já ministrou oficinas em quase todos os Estados Brasileiros. Dessas oficinas ou das nossas apresentações, surgiram grupos de teatros. Citamos orgulhosamente como exemplos: Alegria, Alegria/Natal – RN; Quem tem boca é pra gritar/ Campina Grande –PB; Joana Gajuru/Maceió-AL, Monbaça/ Maruim-SE, entre tantos outros.

Aconteceram também a realização de oficinas internas com diretores convidados. No Imbuaça estiveram: Cacá Carvalho, João das Neves, Flávio Kactus, entre outros. Outra forma de reciclagem é a montagem de espetáculos com diretores convidados e um que mais trabalhou com o grupo foi o potiguar João Marcelino, dirigiu os espetáculos: "A Farsa dos Opostos", "Chico Rei", "Janeiro, meu bem", "Auto da barca do inferno", "Senhor dos Labirintos". Além de elaborar os figurinos e adereços para os espetáculos "As Irmãs Tenebrosas" e "Mulheres de Eurípides". Outra experiência marcante para o grupo foi a direção de Ivaldo Bertazzo no espetáculo "Além da linha d'Água". O seu trabalho é primoroso, começando com a preparação corporal cuja dedicação e/ou preocupação é intensa. O ator realiza um trabalho de alongamento, deslocamento no espaço, ritmo, movimentos coreográficos, criação do personagem. Ao chegar no ensaio (processo de marcação das cenas) já está com uma estrutura bastante elaborada, o que facilita o trabalho do diretor. Outro fato que não se pode deixar de registrar é a quantidade de pessoas envolvidas em um mesmo espetáculo, com experiências de vida completamente diferenciada. Ivaldo faz isso com muita maestria. O Imbuaça teve a felicidade de conviver com a disciplina e a simpatia de Marília Pêra (a cada ensaio, a cada apresentação era uma aula que tínhamos de interpretação, profissionalismo e generosidade de um ser humano profundamente comprometido com seu trabalho). O Quinteto Violado, a simplicidade e a leveza que invade a cena com a sua musicalidade encantadora. Já os grupos do interior da Bahia e Pernambuco são familiares ao Imbuaça uma vez que temos uma grande convivência com os grupos sergipanos, fonte das nossas incursões e estudos. São eles que nos alimentam, dando-nos os seus depoimentos, cantando, brincando, fazendo com que o Imbuaça esteja sempre oxigenado para os próximos espetáculos. Os mestres são verdadeiros na essência da palavra.

Quando chegamos no nosso espaço de trabalho (e lá nós estamos quase que diariamente, independente de ter apresentação ou não), temos sempre atividades para desenvolver: corpo, voz, análise de texto, atividades administrativas, entrevistas com pessoas da comunidade (o grupo também desenvolve um projeto de inclusão social e cidadania, envolvendo 100 crianças e adolescentes do bairro), reciclagem de material, manutenção dos figurinos e adereços. Há sempre o que fazer e as dificuldades são muitas, também. Não temos patrocinador e a sobrevivência do grupo está vinculada à venda de apresentações dos seus espetáculos (temos no repertório: "Teatro chamado cordel", "Antonio, meu santo", "A Farsa dos Opostos"). Atualmente o Imbuaça comemora com muito orgulho a conquista de um importante patrocinador para montagem de um novo espetáculo, fato inédito na existência do grupo. A Petrobras, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura está patrocinando o próximo espetáculo. É a primeira vez que se consegue captar recursos por intermédio de um projeto aprovado no Ministério da Cultura. Com isso há uma certa tranqüilidade para se produzir, porém poderia ser diferente. Acreditamos que o País merece ter algo que ajude a manutenção de grupos já consolidados, a exemplo do que vem acontecendo na cidade de São Paulo com a Lei do Fomento. Um grupo com uma experiência de mais de 25 anos, fazendo um trabalho de resistência, ocupando um espaço aberto – a rua – desenvolvendo uma pesquisa de linguagem fundamentada nas raízes populares, contribuindo com o surgimento de outros grupos, administrando um espaço onde acontece montagens, apresentações de espetáculos (do grupo e outras companhias) e desenvolve projetos sociais, já merece um certo apoio da iniciativa pública para que as suas ações não sofram perda de continuidade, ou melhor, não seja ameaçada. A grande sensação que se tem, a cada dia que nasce, é que estamos sempre começando do zero e que não temos história. Isso é lamentável. Quem sabe, um dia essa realidade poderá ser diferente.

Um fato que deve ser observado no trabalho de grupo é sua ação coletiva. Existe uma pesquisa de linguagem e o Imbuaça tem uma identidade: seus espetáculos são fundamentados a partir dos elementos da cultura popular. As danças e músicas do folclore sergipano fazem a base das suas ações, enquanto a literatura de cordel é objeto de estudo para a construção da dramaturgia, cuja aprendizagem se deu a partir do Teatro Livre do Bahia, mais precisamente servindo-se das adaptações desenvolvidas por João Augusto. A história comprova, as maiores experiências do teatro no mundo foram desenvolvidas pelo teatro de grupo. O grupo traz consigo a idéia de conjunto, diz não ao individualismo e possibilita o debate democrático, diferenciando assim das companhias patronais, da relação patrão /empregado.

Na sua caminhada, o Imbuaça percorreu quase todos os Estados brasileiros, participou dos mais importantes festivais de teatro do País e esteve excursionando por Portugal (onde já esteve três vezes) e Equador. Recebeu convites para se apresentar em diversos países, porém não conseguiu o patrocínio necessário. A vida continua e a luta é permanente, o passado constrói a estrada para o presente, ele é o diploma que comprova a nossa história.

Atualmente, o Grupo Imbuaça possui a seguinte formação: Elenco Permanente: Lindolfo Amaral, Valdice Teles, Isabel Santos, Tonhão Santos, Tete Nahas. Elenco convidado: Lizete Feitosa, Pierre Feitosa, Anderson Charles, Ana Paula, Rita Maia e César.

A política na rua

Um olhar sobre a tribo de atuadores *Ói Nóis Aqui Traveiz*

Rosyane Trotta

Em regra, os grupos voltados para o teatro popular iniciam sua trajetória na rua e, posteriormente, começam a reelaborar sua linguagem para as salas fechadas. É o caso dos grupos Galpão (MG), Teatro de Anônimo (RJ), Imbuaça (SE), Parlapatões (SP), Quem Tem Boca é Pra Gritar (PB) e tantos outros. A rua é sua fonte de identidade e de sobrevivência. Neste universo, a Tribo de Atuadores *Ói Nóis Aqui Traveiz* (RS) representa uma destacada exceção, tanto do ponto de vista da cena quanto dos princípios que regem seu processo de criação. Pode-se dizer que o teatro de rua é o local onde a Tribo procura criar uma dicotomia que lhe serve de alimento.

O Grupo *Ói Nóis Aqui Traveiz* se forma, em 1977, a partir de uma oficina ministrada por Aderbal Freire Filho na capital gaúcha, da qual participam dois dos três fundadores: Paulo Flores e Júlio Zanotta Vieira. O primeiro termina o curso universitário de artes cênicas, o segundo volta de treinamento de guerrilha em uma organização de extrema esquerda no Peru. O objetivo principal dos fundadores é o de quebrar a divisão palco/platéia com um teatro político em que o ator, ambicionando mudar a sociedade, mude antes de tudo a si próprio. No ideário dos componentes constam as teorias de Antonin Artaud e a linha de trabalho do Teatro Oficina.

Unem-se naquele momento dois traços da futura personalidade do coletivo: de um lado a pesquisa estética e de outro a luta política. Mas talvez porque a vertente política fosse encabeçada por Zanotta, autor dos primeiros textos encenados, que se desliga do grupo no ano seguinte à fundação, o trabalho dos primeiros tempos se concentra na ruptura do teatro convencional, mais especificamente, na relação com o espectador, que deve ser retirado do conforto e da postura de voyeur, do isolamento e da conseqüente passividade física da platéia. Em *O Rei Já Era, Parará Tim Bum*, encenado em 1979, o espectador, em meio a uma guerra de lama, não tem como sair ileso – o que faz a crítica considerar que o grupo não faz mais do que desrespeitar e afastar seu público. Mas estes respingos de linguagem no espectador não são o foco principal do trabalho – eles emanam de uma pesquisa que se concentra na interpretação. Em outras palavras, a verdadeira investigação, nos primeiros anos, está nos domínios da estética teatral contemporânea: ao tomar textos de conteúdo e forma transgressora – de autores como Arrabal, José Vicente e criações coletivas que valorizam a expressão física e visceral do ator – o grupo mostra que se nutre das questões que lhe são colocadas pelo próprio teatro.

A dimensão política do *Ói Nóis Aqui Traveiz*, no sentido do trabalho voltado para a denúncia e a conscientização, surge efetivamente no espaço da rua, juntamente com uma nova denominação: o termo "atuadores"[1] passa a definir o tipo de trabalho que os integrantes da segunda formação começam a realizar, em 1981, participando de passeatas e atos públicos. Ao abrir as portas da sala fechada para que os próprios atores saiam dela e interfiram na comunidade, o grupo coloca a teatralidade a serviço da cidadania a partir de situações reais e circunstanciais – como o repúdio à usina nuclear Angra I e o pedido de paz nas Ilhas Malvinas.

De 1981 a 1984, o conjunto se fecha para experiências de integração, em que o teatro e vida comunitária se confundem intencionalmente. Neste período, surge o termo "tribo". Mais do que simplesmente significar um coletivo, a incorporação da palavra tribo define uma ideologia de comportamento interno, que vai além das regras de autogestão. Ao fim de três anos, o grupo inaugura sua sede, que lhe daria nome, personalidade e linguagem – a "terreira da tribo", onde os espetáculos passam a ser gestados e, muitos deles, apresentados.

Na terreira se empreendem encenações experimentais em todos os aspectos. O grupo faz um longo processo que começa com a análise da peça e o estudo de textos teóricos ligados ao tema para discutir e definir sua abordagem (de certo modo o motivo da escolha daquele texto já está explícito). Em seguida, cada ator escolhe o personagem que gostaria de fazer e dá-se início ao um período de preparação em que o grupo começa a experimentar a ação e os personagens e, entre outras coisas, avalia quem deve ficar nos papéis que foram escolhidos por mais de um ator (o critério é o desempenho e a escolha cabe ao coletivo). Definidos os papéis iniciam-se os laboratórios, em que se improvisam os conflitos e as situações centrais da narrativa. Depois começam os ensaios de criação, que são feitos tanto com todos os atores quanto em pequenos grupos que se encontram para ensaiar determinada cena. Paralelamente vão se definindo os figurinos, a utilização do espaço e a concepção do cenário. Este processo por vezes chega a um momento caótico pela dificuldade de marcar e sincronizar as ações, a contra-regragem e os movimentos de cena sem um olhar externo.

As montagens de *Antígona*, de Sófocles, 1990, e *Fausto*, de Goethe, 1994, são bastante representativas deste método. Ambas utilizam toda a sede, transformando cada cômodo em um ambiente cenográfico de 360 graus em que não se estabelece lugar para o espectador, posicionando-o dentro da ação, deslocando-o por espaços de tal maneira transmutados que ele perde a noção do local por onde entrou, subindo escadas, atravessando pontes, entrando em grutas. No quintal, pode travar-se uma luta de espadas e lanças que percorre os telhados, celebrar-se um culto que evolui até a orgia (utilizando-se de um bode que durante a temporada é hóspede da terreira) ou fazer-se um rito de ressurreição. É possível dizer então que o grupo não faz exatamente espetáculos "de sala" mas "de sede", uma vez que estão indissociavelmente ligados ao espaço de origem. Cada espetáculo tem um ponto-de-vista temático, põe em cena uma questão controvertida, difícil e, normalmente, incômoda. Basta ver seus autores preferidos: Arrabal, Genet, Beckett, Brecht, Goethe.

O *Ói Nóis* explicita como poucos os motivos que o levam a escolher uma determinada peça para encenar – e estes motivos vão para a cena, seja por meio de um trabalho de adaptação do texto, seja por meio da encenação. Sua versão sobre o *Fausto* substitui a aposta entre Deus e o Diabo por uma cena feita com bonecos: sobre uma carroça, em uma praça medieval, apresenta-se a versão oficial e católica como uma deturpação da história verdadeira, que se inicia na cena seguinte, quando o público é convidado a entrar no gabinete de Fausto. Segundo o crítico alemão Friedrich Dieckmann, que escreveu cerca de 14 páginas sobre a montagem, comentando-a cena a cena,

---

[1] Crédito atribuído aos atores de *Gracias Señor*, criação coletiva do Teatro Oficina, 1972.

> ... o grupo recapitula o olhar do próprio Goethe sobre a matéria, garantindo-lhe assim um acesso novo e independente: ele encena Goethe para contradizer a interpretação ideológica da história. Isso esclarece de forma incomum o caráter oposicionista da própria peça canonizada.[2]

A escolha do texto de Goethe se deve à sua vocação para tematizar o desejo libertário contra a rigidez do pensamento hegemônico. A encenação, mais do que recapitular o olhar do autor, reafirma a ideologia do próprio grupo perante o seu público, definida como oposição a toda espécie de hegemonia, esteja ela metaforizada na rebeldia de Antígona ou na de Fausto. O título escolhido para o espetáculo – *Missa Para Atores e Público Sobre a Paixão e o Nascimento do Doutor Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo*[3] sugere que seu ideal não é o de um espectador que assista mas que se una à sua celebração, irmanando-se com seu propósito.

Uma estética para a rua

O trabalho de rua, que se inicia oito anos depois da fundação do grupo, tem uma linguagem bastante diversa, com ênfase em uma abordagem política que, mesmo não abrindo mão dos elementos teatrais – máscaras, bonecos, música – se justifica principalmente pelo conteúdo do discurso (e muitas vezes superestima as condições que o espectador tem de, na rua, acompanhar longos discursos gritados ao vento). São espetáculos em que o grupo adapta e remonta textos brasileiros da década de 1960, ligados ao teatro ideológico de esquerda, como *Deus Ajuda os Bão*, de Arnaldo Jabor, 1991, *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos*, de João Siqueira, 1993, e *A Heroína da Pindaíba*, de Augusto Boal, 1996. Pode-se dizer que nestes espetáculos, ao contrário daqueles elaborados na sede, não há experimentação mas apropriação da linguagem popular que leva teatralidade a textos convencionais. São espetáculos de raízes fincadas no Centro Popular de Cultura, CPC, que nasce em 1961, estimulado pelo contexto de um Brasil progressista em que o crescimento do sindicalismo, do movimento dos trabalhadores rurais, da discussão da Reforma Agrária, da educação conscientizadora de Paulo Freire, levavam a crer que uma mudança profunda estava em curso. Mas o objetivo de construir uma cultura "nacional, popular e democrática" cabe apenas em parte no *Ói Nóis*, na medida em que a prática do grupo gaúcho mostra que ele não opta inteiramente por uma "arte popular revolucionária" em prol da qual o artista abandone os palcos para se voltar ao povo. Ainda que se apresente também em portas de fábricas, favelas, sindicatos, escolas, associações de bairro, e que suas peças sejam igualmente didáticas para devolver ao povo "a consciência de si mesmo" e que aqui também a assinatura da obra pelo grupo vise à valorização do coletivo, mesmo com todas estas semelhanças o *Ói Nóis Aqui Traveiz* não se limita à função, cultivando práticas e valores artísticos, assim como o vínculo com o público das salas de espetáculo.

Na rua, há também espetáculos de dramaturgia própria, baseada em pesquisa, que revelam amadurecimento de linguagem. *A Dança da Conquista*, 1990, *Se Não Tem Pão Comam Bolo*, 1993, e *Independência ou Morte*, 1994, foram criados e realizados por um núcleo de atores com cerca de oito anos de grupo que, sem deixar de dizer o que queriam, puderam abandonar o panfleto na medida em que encontraram, na cumplicidade da criação e do jogo atorial, uma linguagem que alternava e por vezes fundia imagem poética, humor popular e crítica social. A temática destes espetáculos se refere também aos excluídos da História: os índios, tipo-símbolo recorrente do grupo, e os pobres. Nestes espetáculos, os opressores deixam de ser vistos como malvados terríveis para virarem ridículos extravagantes.

---

[2] Dieckmann, *A Casa de Fausto Sob o Signo do Cruzeiro do Sul*. Tradução do Instituto Goethe de Porto Alegre.

[3] O título foi retirado de uma montagem estrangeira realizada em 1963 pelo grupo americano Firehouse que, instalando-se em um corpo de bombeiros, fez, em vez do texto de Goethe, um ritual iniciático que podia durar de 20 minutos a algumas horas, dependendo do público.

Em *A Dança da Conquista*, os atores levam para a rua a recriação de um ritual indígena pelos remanescentes de um massacre, que vêm para contar, com sua língua própria, suas danças e representações, a história do índio brasileiro. Tendo partido de um texto (*Morte aos Brancos*, de César Vieira), o grupo preferiu usá-lo como inspiração para uma outra história. Com poucas palavras, construindo uma linguagem de rua ímpar em seu quase simbolismo, o espetáculo, que confronta o coletivo-protagonista e as instituições, cada uma representada por um indivíduo, é quase uma ode cênica de louvor à cultura primitiva. Em outros dois trabalhos o grupo parte exclusivamente de um tema: em *Se Não Tem Pão Comam Bolo* dois casais provenientes do circo chegam às ruas da cidade para contar a história de Maria Antonieta; em *Independência ou Morte* os atores representam a história da independência brasileira, que parte do solo de uma índia e termina com a entrada de um Tiradentes cômico, que segura a própria cabeça nas mãos e reclama da usurpação do ideal de liberdade. No exercício destes três espetáculos, o núcleo de atores-criadores, fiel ao estilo do grupo, alterna a ritualidade poética e a abordagem dos excluídos, com a sátira política e a abordagem crítica do poder. A diferença é que há uma ênfase determinante no prazer de fazer, na malícia e no humor – e no acabamento técnico, ausente em outros espetáculos.

Nos espetáculos de rua, é a criação do roteiro que abriga o maior esforço criativo e identifica os rumos da linguagem. Se considerarmos o contexto em que o grupo se forma e atua, podemos dizer que o *Ói Nóis Aqui Traveiz* inventa o teatro de rua em sua cidade – há pouco mais do que discursos superficialmente politizados no teatro de rua de Porto Alegre desde a década de 1970 e os conjuntos que surgem voltados para este fim, a partir dos anos 90, o fazem a reboque do *Ói Nóis* e, com raras exceções não avançam em relação às suas realizações. Mas a ousada relação com o público que se estabelece nos espetáculos fechados, a pesquisa de criação de personagem e de transformação do espaço cênico, nada disso chega perto dos espetáculos de rua. E, enquanto na rua temos dramaturgia nacional politizante e sessentista, na sede vemos clássicos da dramaturgia universal de grandes questões humanas. Se na rua o público se depara freqüentemente com uma defasada réplica do trabalho teatral do CPC – tão criticado pela presunção em conscientizar as massas por meio de uma arte pouco ou nada artística – na terreira ele assiste a modernas concepções cênicas. Chega a ser difícil crer que são espetáculos de um mesmo grupo, criados nas mesmas condições, mesmo espaço, mesma época.

É antiga, mas sempre atualizada, a oposição entre estética e política: em geral, quem aborda o teatro do ponto de vista político procura a identificação do público, a valorização do texto, a clareza, a forma didática, enquanto que a ênfase na experimentação cênica produz obras de não imediata assimilação. As duas vertentes polarizaram o debate teatral nos anos 70: o Teatro de Arena convida o público a cantar com ele, o Teatro Oficina afronta o espectador; o político Arena construiu uma nova forma de encenação sobre uma velha fórmula maniqueísta, deslocando o lugar do mocinho para o líder de rebeliões sociais, o revolucionário Oficina criou uma nova e indigerível linguagem teatral, alvejando a classe média em seus valores mais caros. Do ponto de vista do teatro voltado para as questões sociais brasileiras, as propostas do teatro de vanguarda faziam parte do indesejável ideário formalista burguês; em contrapartida, para aqueles que se entregaram à investigação de linguagem, a única revolução verdadeira estava em romper barreiras, a começar por si mesmo e pelo próprio teatro.

O trabalho do grupo gaúcho parece elaborar e sintetizar as duas vertentes, procurando, em ambas as frentes, estabelecer suas divergências em relação ao meio em que vive: na rua, ele se vale da tradição popular para contestar o sistema de dominação política e social, na sala, ele investe contra o tradicionalismo. Em cada uma das frentes, o grupo expressa a tensão de que reveste sua atividade: ser parte integrante e divergente da sociedade.

A Terreira e sua ética

A "terreira", uma casa de muitos cômodos, entrada de carro, quintal e área interna, não pára: pode-se chegar lá a qualquer hora do dia ou da noite que haverá sempre gente trabalhando. Em época de montagem, há os que sequer vão para casa e varam os dias confeccionando máscaras minuciosamente elaboradas, cenários de pedras, estátuas de gesso; há os que estão sempre lendo, planejando e catando os colegas para mais um ensaio desta ou daquela cena; há os que ficam em trânsito, redigindo pedidos, conseguindo material, percorrendo sebos; há também os que apenas passam por uma ou duas experiências como atores. Todos unidos pela mesma igualdade: a de não receber nada por cada coisa que fazem e a de serem, todos, partes de idêntica importância no todo.

> O termo *tribo* começou a ser usado em 1981, porque sugere o tipo de uma sociedade que emerge, baseada na comunidade e camaradagem, nas relações pessoais diretas e na responsabilidade individual.[4]

O projeto do grupo não se localiza apenas na cena, mas na construção de uma sociedade ideal que, na década de 1990, parece ainda mais utópica do que há 25 anos, o que faz com que o *Ói Nóis*, como nenhum outro, coloque a formação do indivíduo antes da formação do ator, porque se trata sem dúvida de um indivíduo atípico. A casa que serve como sede representa um teto livre tanto dos limites das salas de espetáculos, sua arquitetura, seus critérios de pauta, sua base de relação com o público, quanto dos limites de outros tetos que cobrem os cidadãos (a família, o emprego, as leis). A sede, deste ponto-de-vista, funciona como um imenso tubo de ensaio, onde qualquer indivíduo pode entrar e se defrontar consigo mesmo na experiência teatral e social, escolhendo seu espaço, cultivando suas relações de trabalho e afeto, optando sobre sua dedicação, aprendendo o que deseja.

Todas as oficinas ministradas, em sua sede ou fora dela, têm como objetivo a montagem de um espetáculo, que pode ou não ser levada a cabo e ser incluída no repertório do grupo. Nas oficinas de teatro de rua, por exemplo, não se praticam exercícios técnicos que definam uma linguagem específica, mas um processo de criação coletiva a partir das idéias e dos limites de cada um. Se existe uma linha de interpretação do grupo, ela surge em alguns atores e nasce deste processo de criação que propõe a vivência integral e visceral do papel. Ela nasce também da disposição do ator em cobrir-se inteiramente de tinta, arrastar-se na lama, participar de laboratórios orgiásticos. A liberdade se sobrepõe à profissionalidade, o que possibilita grandes contrastes. Sobre este aspecto, o crítico Friederich Dieckman nota que "pessoas altamente profissionais como [Kike] Barbosa trabalham com atores cujos pré-requisitos são completamente diferentes".[5]

O *Ói Nóis* tem características que só nele se encontram. Entre elas, a permanente e irrestrita abertura a novos integrantes que dependem apenas da própria iniciativa para estar, ficar e passar a ser, encarna a mentalidade libertária que se pretende cultivar. Ao contrário do que se poderia supor, não é grande a rotatividade, uma vez que o trabalho intensivo e o necessário engajamento em uma proposta tão específica funcionam por si só como identificadores de afinidade. Ao mesmo tempo, o fato de existir um único integrante-fundador que sustenta o perfil e a coerência da entidade mostra, como estrutura organizativa, atores aglutinados em torno de um diretor responsável pela concepção estética e estrutural. O próprio Paulo Flores dimensiona o problema quando diz:

> O meu trabalho, a minha experiência em teatro tem se refletido no dia-a-dia, nos trabalhos cotidianos da Terreira. Eu imagino que isso vá sendo socializado, que todo mundo vá pegando essa idéia e levando à frente.

---

[4] *Ói Nóis Aqui Traveiz*, folheto de divulgação. Porto Alegre, 1992.

[5] DIECKMAN. *Op. cit.*

> Eu sei que eu tenho uma liderança dentro do *Ói Nóis*, eu criei o *Ói Nóis* em 1977, no ano em que alguns nasceram. Isso é problemático – as coisas que a gente está discutindo agora eu estava discutindo naquele momento. Mas a idéia básica é que todos tenham espaço para propor.[6]

A porta de entrada para participar do *Ói Nóis* é a oficina permanente ministrada por Paulo Flores, onde se formam os futuros parceiros da atitude radical do grupo. Até o fim do governo militar, recusava-se o apoio do poder público. Com o retorno da democracia, a recusa recaiu sobre as empresas privadas, em especial as multinacionais. Até 1992, o grupo não passava chapéu na rua sob o argumento de que caberia ao governo e não ao público pagar pela apresentação. Em 1993, realizando uma turnê por quatro cidades do Sudeste, os integrantes destinaram integralmente a verba recebida para a anuidade do aluguel da sede. Sem remuneração para o trabalho de seus componentes, o grupo atraía pessoas que por algum motivo podiam aceitar suas condições ou encontravam na ideologia sustentação para uma vida marginal e, em alguns casos, quase miserável. A auto-exclusão social fazia parte de um conjunto de atitudes individuais que compunham a identidade do grupo. Em alguns casos, a marginalidade colaborava para a construção de uma imagem de si que pode ser parcialmente compreendida pelo seguinte trecho de Julian Beck, citado pelo grupo no programa de *Antígona*:

> Tudo o que podemos fazer é trabalhar dentro das limitações até que desmoronem os muros. A influência da estrutura pútrida é forte e nós somos débeis. E nesta batalha vence o débil, porque o forte é rígido e está morto. Mas os débeis são flexíveis e estão vivos.

Em 1994, há sinais de mudança: o núcleo de atores mais antigos e com maior autonomia busca sua sobrevivência dentro do projeto do grupo por meio de oficinas sindicais, oficina dedicada às crianças, projetos em comunidades de periferia. Alguns integrantes fazem suas primeiras direções com grupos de iniciantes. Começa a haver salário para quem se dedica aos trabalhos pedagógicos e sociais realizados fora do grupo, mas a ele vinculados. Este núcleo cria espetáculos de pequeno porte, de mais fácil circulação e maior remuneração.

Dois anos depois, eles se desligam do grupo, levando consigo seus espetáculos e, principalmente, a experiência acumulada necessária para constituir a identidade de um grupo. Em seguida, o *Ói Nóis* se vê obrigado a entregar a sede. É um período de fragilidade: ao mesmo tempo em que mantém suas atividades internas e externas, o grupo procura se refazer por dentro.

As etapas da trajetória do grupo foram se somando à sua personalidade artística: do teatro de vivência (1977) ao texto coletivo (1979); da casa-comunidade (1980) às primeira intervenções de rua (1981); da pesquisa sobre a experimentação cênica (1984) às apresentações na periferia da cidade (1988); das oficinas de teatro popular à encenação ritualística (1989), nada foi abandonado, tudo foi sendo incorporado. Olhando de fora, o grupo não se modifica: se reestrutura, formando novos integrantes, encenando novos textos, caminhando em direção a si mesmo. Mas o *Ói Nóis Aqui Traveiz* que emerge no início da década seguinte, na sala e na rua, tem outra identidade.

Aos que virão depois de nós – Kassandra in progress retoma a linha de trabalho em que o grupo traça um paralelo entre o mito e seu sentido na nossa sociedade atual, enquanto *A saga de Canudos* retoma a linha político-popular. No entanto, a idéia radicalmente socialista de que todos devem cantar não importa dentro de quais limitações foi substituída pela adequação à consonância: os coros são afinados, os timbres procuram o tom aveludado regidos pela mesma pulsação, as vozes se fundem. Na rua, usa-se a geometria do círculo de forma planejada, para dar visibilidade e audibilidade à ação. Na sala, a ritualidade se associa agora mais à plasticidade do conjunto do que à idéia de transgressão. Nos diálogos, a forma assumida pelo corpo relativiza a idéia de visceralidade. O princípio da vivência como eixo da interpretação dialoga agora com o princípio que ordena a linguagem por meio da harmonia e da beleza. As características particulares do ator se sobrepõem menos ao espetáculo e passam a se submeter mais à unidade do coletivo. Estas transformações podem ser lidas como uma concessão do grupo à padronização do gosto e, na veia política tão presente em toda a sua prática social e teatral, à aceitação das regras que circundam a noção de belo. Mas é possível também identificar nesta nova opção um olhar feminino sobre a própria diferença, enaltecendo-a ao invés de maldizê-la, propondo-a como uma possibilidade construída ao invés de restringi-la a uma inacessível utopia. Não deixa de ser sintomático que, na retomada dos mitos gregos, os protagonistas que desafiam o poder dêem lugar à jovem que procura o diálogo, encarnando a perplexidade diante de um mundo que faz opção pelo confronto bélico como solução de divergências.

---

[6] Paulo Flores em reunião gravada pelo grupo, por ocasião da elaboração do livro *Atuadores da Paixão*, de Sandra Alencar. Arquivo *Ói Nóis Aqui Traveiz*, 1995.

Na iniciação de Kassandra nos ritos da Deusa Mãe, em que o nu e a carícia explícita trocada entre mulheres tocam em tabus poderosos, nada é teatralidade, tudo acontece de fato, a meio metro do espectador. A ação não se impõe como espetáculo, mas se oferece como vida que se convida à comunhão. Não se afronta o espectador: é com suavidade, adornando cada canto do espaço, do teto ao chão, trabalhando a terra no olfato, no tato, na visão e no paladar, que as atuadoras pretendem desarmá-lo e convencê-lo de que é possível cultivar a diferença dentro da mesma sociedade, de que a liberdade se realiza onde se torna prática diária.

As relações entre palco e platéia, diferentemente trabalhadas em cada espaço, continuam sendo engendradas na gestão do coletivo, nos princípios que vinculam cada integrante à Terreira. Na rua, o atuador do *Ói Nóis Aqui Traveiz* fala ao cidadão, àquele com quem partilha o mesmo território, o mesmo País, apresentando a ele seus heróis anônimos ou destorcidos pela História oficial, destruídos pelo poder. Na sala, enaltece os que ousaram enfrentar as leis movidos por uma verdade própria, mas abre mão do sentido imediato da palavra para favorecer a experiência e a aventura do ato teatral. Continua a ser também, entre todos os mais importantes e antigos grupos do País, o único que não consegue desfrutar dos benefícios das leis de incentivo para produzir seus espetáculos, custear sua infra-estrutura e remunerar seus componentes e colaboradores. Continua a ser, entre os grupos de sala e de rua, o único a diferenciar radicalmente os dois espaços. O único, entre todos os grupos do País, a praticar a assinatura coletiva de cada função artística e técnica do espetáculo, permanecendo radicalmente diferente de tudo aquilo a que possa se assemelhar.

Ator e as possibilidades da cena no espaço urbano[1]

Narciso Telles

---

[1] Este artigo foi publicado em sua primeira versão na *Revista do LUME* n. 4, 2001.

O teatro de rua é uma modalidade teatral que se demarca por sua teatralidade, porque as características que o definem se relacionam mais com a cena teatral e com a utilização do espaço, do que com regras de elaboração do texto dramático.

Nessa perspectiva, caracteriza o teatro de rua como "cerimônia social diferenciada", o que possibilitaria afirmar que a análise de um espetáculo permite realizar uma leitura do contexto social ao qual pertence e, ao mesmo tempo, o estudo do contexto revela-nos elementos condicionantes à criação teatral.

No Brasil, são os Grupos os responsáveis pela formação de atores para essa modalidade. A formação esta vinculada à linguagem desenvolvida por cada coletivo, como por exemplo, a importância da comicidade no trabalho de ator desenvolvida, com maior ênfase pelos Grupos Imbuaça, Tá na Rua e Alegria-Alegria; ou o risco físico pelo Grupo Experiência Subterrânea.

O teatro de rua brasileiro não é uma modalidade teatral uniforme, ao contrário, é formada por multiplicidade de linguagens nas quais questões ideológicas, éticas e estéticas dos coletivos teatrais são expressas em cena. Para tanto escolhi como objeto de nossa apresentação os projetos de cunho artístico-pedagógico desenvolvido pela Tribo de Atuadores *Ói Nóis Aqui Traveiz.*

O teatro de rua é uma modalidade teatral na qual o trabalho dos atores está o tempo todo competindo, incorporando e/ ou dialogando com outros elementos presentes no espaço. A atuação deve levar em conta a dificuldade de segurar a atenção da platéia, e as inúmeras interferências do espaço, numa cena aberta à "estética da interrupção".

O estudo de André Carreira ajuda-nos a compreender o teatro de rua por sua "teatralidade, porque as características que o definem se relacionam mais com a cena teatral e com a utilização do espaço, do que com regras de elaboração do texto dramático".[2] Partindo desta idéia, o autor apresenta duas premissas básicas para a delimitação do conceito: a relação das linguagens do espetáculo e o espaço cênico, e as características da convocação e do tipo de público.

---

[2] CARREIRA, 2003.

Carreira propõe caminhos para a análise do teatro de rua, sem negar, entretanto, seu vínculo com uma proposta ideológica e um compromisso ético por parte dos grupos. Para tanto, apoia-se nas idéias do sociólogo Jean Duvignaud, para entender que os espetáculos de rua não são meros reflexos dos fatos sociais, mas que promovem uma relação dialética com esses fatos. Nessa perspectiva, caracteriza o teatro de rua como "cerimônia social diferenciada", o que possibilitaria afirmar que a análise de um espetáculo permite realizar uma leitura do contexto social ao qual pertence e, ao mesmo tempo, o estudo do contexto revela-nos elementos condicionantes à criação teatral.

Com base nos pressupostos apresentados, analisaremos neste texto, os espetáculos de rua, criados e encenados pelo Grupo Revolucena: *Fingindo de Gente (1979/1981)*, *Burocratismania do Telecolonialismo (1983/1984)* e *Serra-Serra Serrador(1982/1987), e sua busca por possibilidades diversas de utilização do espaço urbano como espaço teatral.*

Fingindo de Gente: laboratórios atorais e o espaço cênico circular

Fingindo de Gente é o espetáculo que marca o início das produções de rua do Revolucena. A temática do espetáculo gira em torno da violência infanto-juvenil gerada pelos meios de comunicação de massa, mostrando como a televisão influi no comportamento humano e impossibilita ao homem perceber o processo de exclusão social que o cerca.

O grupo conta a história de Luizinho, um menino que passa o dia vendo televisão e jogando fliperama. Esse cotidiano faz com que ele seja violento e exerça contra seus amigos a opressão, vista, neste caso, como coerção pelo exercício da violência.

Nessa empreitada, o Revolucena opta por discutir cenicamente essas questões num espetáculo constituído por dois momentos: um primeiro, em que as convenções teatrais tradicionais são mantidas, com o intuito de contar a história; e um outro, no qual as convenções são modificadas, e entram em cena o Pivete e o Mendigo, personagens que já estavam perambulando entre os espectadores desde o início do espetáculo. A entrada dessas duas figuras rompe com a passividade da platéia frente à cena. No caso do mendigo, isto acontece com mais intensidade, pois o mesmo é empurrado por um dos atores.

O trabalho dos atores para o espetáculo *Fingindo de Gente* era baseado em laboratórios, onde se buscava uma maior aderência do ator ao personagem. O termo laboratório, amplamente divulgado no Brasil a partir dos anos 70, com a passagem pelo país do Living Theatre[3] e do diretor Jerzy Grotowski, transformou-se, numa expressão bastante utilizada pela classe teatral.

Antonio Januzelli define o laboratório dramático como o "conjunto de práticas que o ator deve desencadear para: a) afinar e aprimorar seu equipamento de trabalho; b) aprofundar-se no conhecimento orgânico de seu papel."[4]

A partir dessa definição, podemos identificar que, para o Revolucena o laboratório era o espaço onde o ator podia desvendar seu personagem por meio da própria vivência. O trabalho consistia em conviver alguns dias com o tipo social que fosse representar em cena. No espetáculo em questão, o laboratório aconteceu junto à um grupo de mendigos nos arredores do centro de Angra dos Reis.

> O laboratório nosso era ir lá ver onde o ator estava. O personagem que pedia, primeiro vinha o personagem, à vontade. Ele tinha vida própria e voz própria e para finalizar tinha um texto. Agora, o laboratório para o Jonas fazer esse mendigo foi muito cruel, *a gente chegou a comer com os mendigos*[5] (grifo nosso).

---

[3] Sobre a passagem do Living Theatre pelo Brasil, remetemo-nos ao artigo: LIGIÉRO, Zeca. "*O Living Theatre no Brasil*". In: *Revista ArtCultura* n. 01,Uberlândia: NEHAC/UFU, 1999.

[4] JANUZELLI, 1986, p. 49.

[5] Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999.

A busca da “verdade cênica” era empreendida em laboratórios, nos quais os atores objetivavam “conhecer” melhor seus personagens, convivendo, durante o período de ensaios, com esses tipos sociais. Nos laboratórios do Revolucena, realidade e ficção ocupavam o mesmo patamar e dialeticamente acionavam o trabalho dos atores. Assim, a vivência real era um pressuposto básico para a construção ficcional na cena.

No Revolucena, o ator devia metamorfosear-se no personagem, como se este fosse algo aderente à pele de forma a defender suas idéias com “unhas e dentes”. E esta proximidade só se daria à medida que os atores – a maioria de classe média – pudessem se apropriar daquele personagem na vida real.

O preparo do ator consistia em fornecer-lhe instrumental de leitura para que ele passasse a ter um posicionamento crítico frente à realidade, e, desta forma, proporcionar o mesmo processo aos espectadores.

O trabalho nos laboratórios foi mais intenso para os personagens do pivete e do mendigo. Isto se justifica, pois cabia a eles não só convencer à platéia de que não eram parte integrante do espetáculo, mas também deveriam ter uma carga de verdade para que o texto fosse assimilado como desejava o Grupo.

Indagado sobre um trabalho de treinamento durante os ensaios do espetáculo, o ator Fábio Júdice nos informou: *“Existiam conversas, mas não um treinamento. Tudo era muito intuitivo. A questão principal era a questão político-social. A preocupação era como dizer.”*[6]

Esse mesmo tipo de resposta, também, tivemos do diretor Zequinha Miguel, quando perguntado sobre o trabalho desenvolvido com os atores Fábio Júdice – personagem *Pivete* e Jonas Freire – personagem *Mendigo* – para o espetáculo *Fingindo de Gente:*

> Houve assim... devido à análise que fizemos da problemática social dos excluídos fez com que eles tivessem toda essa consciência, por exemplo, tanto é que eles estavam aptos a substituir um ao outro. Então, eles saíam e duas horas antes do início do espetáculo, já estavam nas ruas, criando este ambiente com as pessoas.[7]

O ator deveria, prioritariamente, cumprir seu papel social junto à comunidade, um papel militante.Silvana Garcia, percebe que a correlação entre os objetivos políticos e estéticos dos Grupos influi na atenção destes com a formação teatral de seus membros.[8]

No Revolucena, quase todos os membros não tinham uma preocupação com a formação atoral, todo o aprendizado era constituído na relação tentativa/erro. *“Nossa formação foi na prática. Sobre teatro lemos Grotowski, Stanislavski, a gente misturava tudo. Colocávamos toda essa miscelânea.”*[9]

A vivência da criação coletiva, permitindo aos atores uma liberdade no processo de criação dos espetáculos e na construção dos personagens, foi o caminho escolhido para a formação dos atores do Revolucena, os erros e acertos eram assimilados pelo grupo de forma a conduzir suas atividades nas montagens dos espetáculos.

A forma encontrada pelo Grupo para a ocupação do espaço, em *Fingindo de Gente*, foi a roda. Este modelo de ocupação do espaço é amplamente utilizado por diversos grupos e artistas de rua, pois permite “aos atores encarnar esse coração, esse *punctum saliens*, esse centro dinâmico do universo da obra, são oficiantes, mágicos cujo poder se exerce sem limites fixos, num espaço infinitamente aberto e livre”.[10]

Denis Guénoun ao desenvolver uma reflexão em torno do espaço circular, levanta questões extremamente interessantes sobre o público para àqueles espetáculos que escolhem esta organização espacial. Diz o autor: “[...] o círculo é a disposição que permite que o público se veja. [...] é precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos – reconhecer-se" (p. 20-21).

---

[6] Entrevista realizada por Narciso Telles com Fábio Júdice. Rio de Janeiro, 1998.

[7] Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999.

[8] GARCIA, 1990, p. 177.

[9] Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999.

[10] SOURIAU, [s.d.], p. 36.

A roda vai sendo organizada a partir da chegada do Grupo ao local do espetáculo. Aos poucos, os atores vão se arrumando, o que já chama a atenção dos transeuntes que vão formando a roda em torno dos atores. Antes de iniciar o espetáculo, o grupo, quando necessário, pede ao público que "abra a roda". Ficando o espaço com o tamanho desejado para o espetáculo.

As cenas acontecem no centro da roda, de maneira a possibilitar que, independente da posição do espectador, ele possa assistir ao espetáculo. Os atores e músicos quando não estão em cena, ficam agachados em torno do círculo, de forma a mantê-lo aberto durante todo o espetáculo. "A manutenção da roda é fundamental para o espetáculo e aos atores caberá resolver as questões que o novo espaço lhes propõem."[11]

Ao investigar a importância da organização da roda nas apresentações de rua do Grupo Tá na Rua, Ana Carneiro comenta a necessidade que o grupo tem em armar bem a roda de maneira que ela mantenha a energia e garanta ao espetáculo a proteção frente à diversidade do espaço urbano. Do mesmo modo que a roda assegura a realização do acontecimento teatral no espaço público, ela define uma espacialidade que não oferece nenhuma permeabilidade com o traçado urbano do local de apresentação. A escolha da roda, quase sempre, está relacionada a uma proposta cênica que nega a possibilidade de uma interação com o traçado da cidade.

Em outros espetáculos, o Revolucena buscará outras formas para sua relação com o espaço, o que demonstra uma percepção da rua como um espaço aberto a múltiplas possibilidades para o ator.

---

[11] CARNEIRO, 1998, p. 125.

A ressignificação do traçado urbano e as cenas de risco em Burocratismania do Telecolonialismo

"Burocratismania do Telecolonialismo" foi criada seguindo o seguinte roteiro:

> Um bananeiro [passava por uma determinada rua]; por onde ele passava, depois de uma hora, passava [uma moça] Chiquinha, procurando o bananeiro que a tinha engravidado. Depois de uma hora e meia passava, passavam pelo mesmo local onde passaram o bananeiro e Chiquinha, os pais dela. [Num horário determinado pelo Grupo, todos esses personagens se encontravam] na ponte do Pontal. Na ponte [Chiquinha está desesperada por não encontrar o bananeiro e quando vê os pais indo ao encontro dela aos berros pela rua] se joga no rio. Até então o povo não sabe que é teatro. Quando ela chega na margem do rio, avista o bananeiro e sai correndo ao encontro dele. Aí tem aquele bate boca entre o pai dela e o Zé da Banana; vão entrando em cena outros personagens que até então [estavam] misturados com o público. Era tudo invisível, ninguém estava entendendo nada, já era um escândalo na cidade.[12]

Depois da cena armada, um dos atores põe a culpa da situação no sistema capitalista, aí os atores passam a ser outros personagens. A cena, agora é teatral, são crianças vendo televisão quando aparecem o Reiguel e as caveiras distribuindo pães em formas de rato para a platéia. O espetáculo termina com os atores cantando o Samba do Rato.

O roteiro tinha como premissa básica o envolvimento das pessoas que porventura estivessem no local onde a peça iria acontecer, e na ativa participação dos mesmos. A história, num primeiro momento, trabalha com assuntos do cotidiano da região, o que favorece a participação do "futuro público". Na verdade, este é o objetivo do espetáculo: mexer com o cotidiano das pessoas, e não foi à toa que o espetáculo foi apresentado apenas em cidades do interior, onde se podia modificar a calmaria do dia-a-dia.

---

[12] Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999.

Baseado no "teatro invisível", esse espetáculo não possui uma dramaturgia, num sentido clássico da palavra, ou seja, "(...)o teatro invisível utiliza um roteiro, uma estrutura conflitiva, porque pretende ser arte e, como tal, pretende ser uma organização em termos sensitivos de um determinado conhecimento da realidade."[13]

Em *Burocratismania do Telecolonialismo*, o grupo busca apreender a cidade como espaço cênico, diferenciando-se da roda, usada no espetáculo anterior. Essa mudança na forma de utilizar o espaço cênico tem, em primeiro lugar, uma relação com o tipo de espetáculo que o grupo pretende conceber, neste caso, a encenação estava baseada totalmente no "teatro invisível".

Um outro aspecto seria a experiência adquirida pelo Revolucena no *Fingindo de Gente* com a rua, o que propiciou um caminho interessante para novas investigações. Neste sentido, podemos identificar no Revolucena uma certa ousadia na relação com a rua, que não se pautava em modelos preestabelecidos e repetidos a cada espetáculo.

A forma de utilização do espaço neste espetáculo promove uma interação com o espaço urbano, o grupo não utiliza nenhum recurso cenográfico ou algo semelhante. Pela mesma rua, passam todos os personagens, que também entram nos mesmo estabelecimentos comerciais, provocando, desta forma, uma intervenção naquele cotidiano. Não podemos esquecer que esse espetáculo foi apresentado apenas em cidades de pequeno e médio porte, o que facilita a circulação da informação.

O espaço é definido nos ensaios, os locais onde os personagens irão passar são previamente determinados, não existe escolha aleatória. Até porque a intenção é construir com o público a história de forma que ele participe quando solicitado. A escolha do local também está relacionada à cena de risco. "*Em Parati a gente foi antes conhecer o local, ver a ponte, definir o local do qual eu ia pular. Aí resolvemos que seria no meio da ponte.*"[14]

A cidade passa, durante o momento do espetáculo, por um processo de ressignificação de sua arquitetura e de sua dinâmica. "O local onde explode o fenômeno teatral livre dos seus rituais convencionais não é nunca um teatro: é um local que se teatraliza por si mesmo, durante o espetáculo."[15] Desta maneira, ocorre uma democratização do espaço cênico, em todo o trajeto do espetáculo público e atores se misturam durante as cenas.

Quando termina a parte "invisível' do espetáculo, o Grupo retoma a organização em roda, como na peça *Fingindo de Gente*. Desta forma, o Grupo pode não só criar uma espacialidade no espetáculo em que o público, agora já se reconhecendo como tal, pode ocupar o local determinado pela audiência de forma a prestar atenção à mensagem do espetáculo.

A passagem de uma organização espacial para outra é marcada pelo encontro em local determinado dos personagens Zé e Chiquinha e pela situação instalada por esse encontro. Todos os personagens que estavam espalhados pela platéia tomam seu lugar na roda. Esta divisão na utilização do espaço urbano está relacionada à forma como o Grupo entende a mediação ator-espectador. Num primeiro momento, essa mediação deveria se constituir de forma a integrar o público à história para que ele participe intensamente da ação. No momento posterior, o Grupo opta por um distanciamento entre cena e público, reestabelecendo as convenções teatrais tradicionais, o que pressupõe uma intenção: promover, na platéia, uma conscientização das atitudes tomadas durante as cenas anteriores.

Como dissemos, o teatro de rua tem que conviver com todas as interferências existentes no espaço urbano. Para despertar a atenção da platéia, faz-se necessário o uso de artifícios variados, dentre os quais, o risco físico. "O risco não é um elemento separado, particular, exclusivo, senão um componente que constrói as possibilidades da ficção."[16]

---

[13] BOAL, 1977: p. 112/113.

[14] Entrevista realizada por Narciso Telles com Regina Márcia Ramos. Angra dos Reis, 1999.

[15] BOAL, 1977, p. 112.

No espetáculo em questão, a cena de risco servia para promover a participação da platéia, não no sentido ficcional, pois a mesma não tinha a percepção de seu envolvimento num evento teatral, mas num sentido verdadeiro, de posicionamento social frente àquela situação.

Em cada local onde o espetáculo era apresentado, escolhia-se o lugar ou a forma da cena de risco – tentativa de suicídio da personagem Chiquinha –, que levasse a platéia à interação. No município de Rio das Ostras, a cena acontecia como um suposto afogamento da personagem, que, ao avistar os pais, saía correndo em direção ao mar. Na apresentação em Angra dos Reis, a forma escolhida foi o atropelamento. Num determinado momento da cena, a atriz saía correndo e era atropelada por um carro – previamente combinado. E, em Parati, a estratégia utilizada foi a da atriz se atirar da ponte. Como nos diz Zequinha Miguel: *"Ela se jogou da ponte e aí a Fátima Castilho gritava que ela estava grávida. Aí queriam me bater..."*[17]

Havia, também, o risco vivido pelos outros atores envolvidos naquele conflito, pois, na cena, a tentativa de suicídio era desencadeada a partir do encontro com os pais, o que deixava esses personagens numa situação de risco frente ao público, porque, como a reação da platéia não era previsível, o desenrolar da cena, nesse momento, também não. Muitas vezes, os atores sofriam agressões de ordem moral e física, o que ocasionou uma certa atenção do Grupo sobre essa questão.

> O público sempre fez parte do nosso espetáculo e, assim, a gente sempre o chamou para uma reflexão. Só que num determinado momento tivemos que tomar algumas precauções. O diretor, nesse caso, tem que ser um grande maestro, tem que estar atento a tudo que está acontecendo, aonde estão, com quem estão. De acordo com a experiência, fomos fazendo projeções de situações que poderiam surgir.[18]

Sobre um preparo sistemático do ator para as cenas de risco, percebemos que não havia uma preocupação sistemática com esta questão, até porque, nos ensaios, se passavam o roteiros da ações e intenções e combinava-se o suicídio e, na prática, as coisas aconteciam de forma diferente, como nos relata Regina Márcia:

> Preparo eu tinha, (...) eu sempre tive um bom preparo físico, tem esse lado e um outro lado era o lado de se arriscar mesmo e vamos ver no que vai dar! E sempre a gente deu muita sorte de ter dado tudo certo, só uma vez que eu fui, quase, atropelada de verdade, que era para o motorista sair em primeira, devagar, e ele errou a marcha e me atropelou mesmo. Mas não foi nada grave.[19]

Pelo relato da atriz, percebemos que o trabalho dos atores opta por jogar com o imponderável, sem ter uma preocupação maior com uma sistematização de um preparo específico. Em várias montagens do Revolucena, cabia à atriz Regina Márcia fazer as cenas de risco. Essa escolha levava em conta o preparo físico da atriz e sua disponibilidade para a realização dessas cenas, ao contrário, dos outros atores.

Por mais que os atores possuam um estudo formal de construção de personagem, a própria opção por um espetáculo que se realiza na ótica do imponderável necessita de um ator aberto às circunstâncias adversas da rua e para o jogo teatral. A formação, no caso do Revolucena, foi adquirida pelos atores na prática teatral, pois mesmo fora dos espetáculos, eles participaram ativamente de intervenções teatrais na rua, o que garantia um maior conhecimento desse espaço cênico.

A criação das cenas de risco acontecia da mesma forma. Por meio da criação coletiva, o grupo definia os personagens e construía a situação. Podemos aqui, também, identificar um método de construção dos espetáculos de rua que configuraria um traço marcante na linguagem do Grupo Revolucena.

---

[16] CARREIRA, 1998, p. 190.

[17] Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999.

[18] Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999.

[19] Entrevista realizada por Narciso Telles com Regina Márcia Ramos. Angra dos Reis, 1999.

A performance processional em Serra-Serra Serrador

Diferentemente dos outros espetáculos mencionados, em *Serra-Serra Serrador*, o Revolucena não utiliza o teatro invisível, opta por um espetáculo em que a teatralidade é construída pela própria cena, não dependendo, assim, da participação ativa do público.

Essa modificação em relação aos outros espetáculos pode ser entendida como um amadurecimento do grupo, agora intentando um cuidado estético maior em seu teatro, mesmo se mantendo fiel ao projeto ideológico de sua fundação. A esta idéia podemos, também, acrescentar que as experiências anteriores foram importantes para o conhecimento e aprimoramento do teatro de rua no qual o Revolucena acredita.

Tendo a cidade como cenário, o espetáculo estrutura-se a partir de uma performance em movimento através do espaço: o espetáculo ia acontecendo como uma procissão pelas ruas e praças do centro de Angra dos Reis. A escolha do trajeto da procissão foi definida durante o processo inicial de pesquisa sobre as condições dos diversos bens patrimoniais a serem preservados.

> Os atores percorrem as ruas da cidade começando pela Bica da Carioca, passando pelo Chafariz da Saudade, na Praça Duque de Caxias, pelo antigo local onde se erguia o Teatro São José, no Largo da Lapa, pela Rua do Comércio e terminam por serrar o Rio do Chôro, na Avenida Raul Pompéia. Em cada ponto, algum ator encarna o monumento a ser serrado pelo grupo que anuncia sua morte.[20]

Ao caracterizar a performance processional, Brooks McNamara identifica seis pontos presentes nessas performances, dos quais destacamos cinco: a) sua importância cerimonial e simbólica: b) o emprego de elementos que a distinguem do movimento cotidiano através do espaço; c) utilizando-se de símbolos, a procissão enfatiza eventos importantes para uma dada comunidade; d) pode ser organizada formal ou informalmente, promovendo uma troca entre os *performers* e os espectadores; e) "o foco pode estar em uma combinação de "procissão e estação", ou seja, em ambos, a procissão pára em certos locais considerados importantes."[21] A partir das premissas identificadas por McNamara, podemos compreender o modelo de ocupação do espaço seguido pelo Revolucena em *Serra-Serra Serrador*.

Durante o cortejo, os personagens vão aparecendo um a um nos locais definidos pelo Grupo. A cada parada a cena é repetida: dois atores serram o patrimônio, que acorda e conta sua história. Esta seqüência cortejo-cena acontece durante todo o espetáculo.

Na apresentação, o grupo compunha a procissão de forma a ressaltar símbolos compreensíveis e familiares aos espectadores, por meio das músicas e coreografias, muitas das quais eram retiradas do folclore regional. Os elementos simbólicos presentes no espetáculo estavam pautados nas manifestações culturais/religiosas angrenses.

A performance processional do espetáculo continha um misto das tradicionais procissões católicas – que ocorrem durante o ano no município de Angra dos Reis – com elementos da cultura afro-brasileira. Todos os figurinos, exceto os dos personagens fixos, eram brancos, lembrando roupas dos rituais afro e da capoeira. Sobre esta questão, Zequinha Miguel nos esclarece: "*No caso da minha formação como diretor, eu acho, que tem muito a haver com Angra, essa coisa de procissão, de umbanda, esse ambiente arquitetônico faz a minha cabeça, Angra tinha esse ambiente.*"[22]

---

[20] *Jornal Maré*, 19/3/1982.

[21] MC NAMARA, Brooks and KIRSHENBLATT-GILBLETT, Barbara. "Processional Performance: na Introduction". In: *The Drama Review*, n. 3 v. 29, fall 1985. New York University.

[22] Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999.

A passagem do espetáculo pelas ruas da cidade congrega, a cada momento, um maior número de espectadores, muitos, por curiosidade, acabam assistindo a toda a encenação. Esse processo de arregimentação do público faz com que o mesmo seja heterogêneo e se modifique – até quantitativamente – ao longo do espetáculo. O público não possui uma participação ativa nas cenas, mesmo assim, forma-se uma verdadeira procissão em torno dos atores.

De todos os espetáculos de rua apresentados pelo Revolucena, *Serra-Serra Serrador* foi o que mais teve a cobertura da imprensa local, para todas as apresentações encontramos uma convocação em jornal, inclusive mencionando todo o trajeto do espetáculo. Essa divulgação promovia a existência de um público previamente convocado para o espetáculo. Este chamamento já conduz uma atitude modificada frente ao espetáculo diferenciando daquele que não foi convocado para tal evento, está ali por acaso, configurando-se no público acidental.

Essa diferença na forma de motivação do público frente ao espetáculo vai se refletir no próprio comportamento diante da cena. Um público convocado já se prepara de antemão para esta "cerimônia social", estabelecendo códigos de conduta durante o espetáculo, diferentes daquele que é pego de surpresa, cuja relação "cerimonial" é construída no momento em que o espetáculo o encontra.

A heterogeneidade do público é outro fator comum para os espetáculos de rua. Nas ruas, encontramos pessoas de vários tipos, transeuntes que, muitas vezes, esbarram com um espetáculo e ali extravasam, com alegria ou tristeza, sua relação com o mundo. Essa variedade constante do público é, para nós, um elemento definidor da estética teatral de rua e deve ser incorporada pelos grupos no processo de construção de seus espetáculos.

O espaço das ruas era ocupado totalmente pelos atores, formavam-se duas filas: uma do lado direito e outra do lado esquerdo da rua, no meio, passava o diretor Zequinha Miguel, coordenando, durante a apresentação, o andar do espetáculo, caracterizando uma "direção ao vivo". Zequinha, como um "capitão" dos folguedos folclóricos, passava de um lado a outro do espaço, reforçando a movimentação dos atores e cantando as músicas.

A forma encontrada pela direção, para enfatizar a relação dos personagens com o prédio ou logradouro que estes representavam, foi unificar o momento de aparição dos mesmos. Todos aparecem, como dissemos, após a serração, e, em sua maioria, da frente do local que representam.

Uma passagem que merece atenção é a cena do personagem Galixo. O Velho Galixo, nome dado no século XIX ao atual Rio do Chôro, rio que corta todo o centro da cidade e se encontrava em estado de degradação pelo acúmulo de sujeira e lixo. Esta degradação era justamente a temática da cena.

Realizado em frente ao leito do rio, esse momento do espetáculo inicia-se com os atores fazendo a serração do "Velho Galixo", entoando um cântico de lamento[23] pela degradação do rio. Num determinado momento, o personagem vai aparecendo devagar atrás das grades que separam a rua do leito do rio, iniciando o monólogo do "Velho Galixo", com sua roupa cheia de lixo: latas, garrafas, objetos de higiene pessoal. Durante a fala deste personagem, questões da história do rio e a denúncia do atual estado de degradação são focalizadas. Após, o personagem vai novamente para o outro lado das grades, desaparecendo aos olhos do público.

O personagem tem um figurino próprio, construído a partir de referências dos tipos populares. Como esse personagem não representa um bem imóvel (prédios e logradouros), mas, sim, pessoas que viveram na cidade e, pelo seu comportamento diferenciado, eternizaram-se na memória da população, isto possibilita um estudo mais aprofundado de figurinos e adereços em que cada elemento do personagem tinha um referencial.

---

[23] Segundo a lenda, as escravas lavavam roupas nas margens do rio e eram chicoteadas pelo feitor para que trabalhassem com maior rapidez, e as negras sem reagir, apenas choravam é, por isso, que a cachoeira ficou conhecida pelo nome de rio do chôro.

O interessante é que a aparição do personagem, surgindo de dentro do leito do rio, vai modificando a posição dos espectadores. No decorrer da cena, há uma nova composição da platéia, que necessita achar o melhor espaço para ver a cena. Essa movimentação do público faz com que ele procure – sem perceber – novas possibilidades de se relacionar com o espaço urbano, dando a ele novos significados durante a apresentação do espetáculo.

A liberdade do público em escolher seu lugar durante a realização do espetáculo teatral é, para Richard Schechner, um ponto fundamental e diferenciador do teatro ambientalista em relação ao teatro tradicional. O espaço cênico no teatro ambientalista adquire uma importância fundamental para a realização do espetáculo. Longe de ser apenas o local onde o fenômeno teatral se realiza, torna-se, também, um local tomado e modificado pelo público à medida que este se movimenta pelo espaço.

> A plenitude do espaço, as formas infinitas que o espaço pode transformar, articular – esta é a base do teatro ambientalista. Também é a fonte de treinamento do ator de teatro ambientalista. (...) Creio que existe relações reais entre o corpo e os espaços através dos quais se move o corpo. (...) O primeiro princípio cênico do teatro ambientalista é criar e usar espaços completos.[24]

O princípio ambientalista proposto por Schechner auxilia-nos na análise da movimentação do público nos espetáculos de teatro de rua. Na apresentação, o público caminha por um espaço sem limites preestabelecidos, é ele que define seu lugar durante o cortejo e a cada parada constrói seu espaço de forma a encontrar o melhor local para assistir à cena, organizando-se de forma diferente em cada momento.

---

[24] SECHECHNER, 1988, p. 30 "La plenitud del espacio, las formas infinitas en que el espacio se puede transformar, articular, animar – esa es la base del diseño del teatro ambientalista. También es la fuente del entrenamiento del intérprete del teatro ambientalista. (...) Creo que existen relaciones entre el cuerpo y los espacios a través de los cuales se move el cuerpo (...) El primer principio escênico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos" (tradução do autor).

"A representação teatral em um local da cidade cujo espaço cênico não se fecha, mas inclui a paisagem urbana, realiza uma apropriação teatral da silhueta da cidade e cria infinitas possibilidades expressivas."[25] No espetáculo, observamos que, ao definir o trajeto pelo qual se desenrolará a peça, assim como os logradouros e serem representados, o Revolucena não só promove uma apropriação do espaço urbano como cênico, como também, e mais interessante, faz com que no momento do espetáculo, tanto o trajeto quanto os prédios sejam ressignificados pelos espectadores que, possivelmente, passam a olhá-los de outra forma.

A pesquisa individual do ator pauta-se, num primeiro momento, na observação das pessoas em seu cotidiano como um material que pode ser utilizado no personagem, o que ultrapassa o campo específico da interpretação, e ocupa outros espaços na construção da cena, como o estudo dos figurinos e adereços, que seguiam a mesma ordem.

No grupo em questão, são as improvisações contínuas que marcam a forma de treinamento dos atores. Ao acreditar que a espontaneidade possa ser um dos elementos fundamentais para o ator, o Revolucena, mesmo sem assumir diretamente, utiliza-se de elementos presentes no método de Stanislavski. Eugênio Kusnet, um dos maiores divulgadores do método Stanislavski no Brasil, ressalta que "num verdadeiro teatro o espírito de improvisação nunca perturba, nem prejudica a harmonia do espetáculo, porque todos os atores são acostumados a improvisar sem nunca perder de vista os objetivos comuns".[26]

Na montagem, os atores vão acrescentando elementos aos seus personagens e, simultaneamente, construindo o texto do espetáculo. É da própria improvisação que os diálogos são criados. Disto estabelece-se uma organicidade maior entre a interpretação e o texto, pois os dois nascem conjuntamente num mesmo processo.

---

[25] CARREIRA, 2003, p. 11 "la representátion teatral en un sitio de la ciudad cuyo espacio escénico no se cierra, que inclue el paisaje urbano, realiza una apropriación teatral de la silueta de la ciudad y crea infinitas posibilidades expresivas" (tradução do autor).

[26] KUSNET, 1987, p. 99.

> Eu sempre senti que o personagem do teatro de rua é parte do momento da cena, é diferente do palco. Você, naquele momento, está sendo o próprio personagem. O Marcelo que *incorporou* o Barão, e este que dá as respostas feitas pela rua (grifo nosso).[27]

Por ser um espetáculo itinerante, *Serra-Serra Serrador* apresenta para os atores a necessidade de um personagem bem construído para responder às exigências do espaço. Na rua, a platéia, muitas vezes, participa do espetáculo, mesmo quando não convidada a isto, o que requer um ator disponível para que se estabeleça um jogo entre ele e os espectadores, de forma que o espetáculo possa prosseguir tranqüilamente. No caso de *Serra-Serra Serrador*, como as cenas eram realizadas em pontos definidos, os atores tinham a possibilidade de organizar seu espaço de atuação de forma a definir o local da cena e o do público.

Havia entre os atores uma afinidade que proporcionou uma fluidez maior nas improvisações e uma troca constante. Assim, a utilização "acidental" de elementos do Método pelo Revolucena foi possível, na medida em que o próprio processo de criação coletiva do Grupo promoveu a construção de toda a encenação por meio de improvisações, intentando no ator a espontaneidade necessária para a realização do fenômeno teatral. E por entender que o treinamento do ator para o teatro de rua passa, necessariamente, pelo improviso.

Essa disponibilidade de escolha do personagem pelo ator e a liberdade de criação passavam por uma ética presente entre os próprios membros do Grupo. O ator era livre, mas toda a criação era debatida, antes de ser assumida efetivamente no espetáculo. Para os atores-revolucenas, mais importante do que um aparato técnico para a realização de seu trabalho, era desenvolver seu senso crítico, sua visão de mundo, assim, o trabalho dos atores era definido "dentro do tipo de teatro que o grupo pretende, pois o ator inventa personagens adequados à sua maneira de interpretar".[28]

Assim, *Serra-Serra Serrador* é um espetáculo que propõe uma investigação múltipla da história da cidade. A procissão, a roda, a cena frontal, a utilização dos prédios, logradouros são as várias maneiras encontradas pelo grupo para mostrar de forma viva um pouco dessa história para seus espectadores.

Concluindo...

No processo de montagem dos espetáculos de rua do Revolucena, os trabalhos dos atores são realizados nos laboratórios, por meio dos quais os atores vão observar nas ruas os tipos humanos que irão representar. Esses laboratórios têm como função aproximar o ator do personagem para que busque uma interpretação mais verdadeira possível de forma a envolver o público. O trabalho dos atores tem como objetivo criar um ator consciente de sua realidade, e disponível para interpretar os personagens de um tipo de teatro que o Grupo pretende realizar.

A forma com que o Revolucena utiliza a rua como espaço cênico é diferente em cada espetáculo. Em *Fingindo de Gente*, a opção é a roda: atores no centro e o público em volta. Só nas entradas dos personagens "invisíveis" é que a roda se rompe. No espetáculo *Burocratismania do Telecolonialismo*, o Grupo utiliza todo o espaço urbano: percorre as ruas, atira-se da ponte, corre pela praça. Neste, o espaço urbano é ressignificado, ganhando uma vida e um tempo teatral, durante o período de apresentação do espetáculo. Em *Serra-Serra Serrador*, novamente o espaço urbano é utilizado, só que aqui é a performance processional que caracteriza a ocupação do espaço. Percorrendo diversas ruas do centro histórico de Angra dos Reis, o Grupo ressignifica o espaço por intermédio de um elemento cultural: a procissão, e assim conduzindo o público, por meio de um cortejo teatral, aos diversos locais onde ocorrem as cenas.

---

[27] Entrevista realizada por Narciso Telles com Marcelo Germano. Angra dos Reis, 1998.

[28] FERNANDES & MEICHES, 1988, p. 152.

A variação na forma de ocupação do espaço nos espetáculos analisados relaciona-se com a inquietude do Grupo Revolucena em procurar novas possibilidades cênicas na rua pelo exercício contínuo da experimentação.

Referência bibliográfica

BOAL, Augusto. *Técnicas latino americanas de teatro popular.* Coimbra: Centelha, 1977.

CARNEIRO, Ana. *Espaço cênico e comicidade*: a busca de uma definição para a linguagem do ator – Grupo Tá na Rua 1981. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Teatro) – CLA/UNIRIO, 1998.

CARREIRA, André. "Risco físico: a abordagem teatral da silhueta urbana e a preparação do ator". In: BIÃO, Armindo & GREINER, Christine (orgs.). *Etnocenologia* – textos selecionados. São Paulo: Annablume/GIPE-CIT/PPGAC-UFBA, 1998.

—. *La Pasión Puesta en la Calle: el Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la década del' 80.* Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FERNANDES, Sílvia & MEICHES, Márcio. *Sobre o trabalho do ator.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

GARCIA, Silvana. *O teatro da militância.* São Paulo: Perspectiva, 1990.

GUÉNOUM, Denis. *A exibição das palavras.* Rio de Janeiro: Teatro Pequeno Gesto, 2003. Série Folhetim Ensaios, n. 1.

JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator.* São Paulo: Ática, 1986.

KUSNET, Eugenio. *O ator e o método.* Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

MC NAMARA, Brooks and KIRSHENBLATT-GILBLETT, Barbara. "Processional Performance: an Introduction". In: *The Drama Review*, n. 03 volume 29. New York University, 1985.

SCHECHNER, Richard. *El Teatro Ambientalista.* México: Árbol, 1988.

SOURIAU, Etienne. "O cubo e a esfera". In: REDONDO JÚNIOR. *O teatro e sua estética.* Lisboa: Arcádia, S/d. 2 volume.

TELLES, Narciso. *O teatro que caminha pelas ruas.* São Paulo: Nativa, 2002.

O riso na praça pública

Uma análise das trocas verbais nos espetáculos de rua do Largo da Carioca

Luciana Gonçalves de Carvalho

> Apesar de todas as comoções mundiais, o homem do final de nosso século é um animal que ri. Especialmente no Rio de Janeiro, aquilo a que Armando Nogueira chamou de "a alma esférica do carioca" está sempre disposta a elaborar piadas sobre suas próprias dificuldades. Não é sem razão que as ruas desta metrópole se enchem de gente de todas as partes do globo em todas as épocas do ano, especialmente na quadra do verão, em busca do sol, do riso e do carnaval. Suplantando já o próprio jogo, o ópio do povo, em nossos dias e nesta cidade, é o riso (Martins, 1988).

Largo da Carioca: revivendo tradições cômicas da praça pública

Ao caminhar durante o dia pelas ruas e praças do centro do Rio de Janeiro, é impossível não se deparar com uma legião de figuras populares como vendedores ambulantes, camelôs e religiosos já conhecidos por seus pregões, além de pedintes, desocupados e outros tipos sem ocupação definida, igualmente conhecidos por suas táticas pouco convencionais de sobrevivência. Em muitos pontos do percurso, o ambiente encontrado é típico de feira: falatórios, gritarias, brigas, trocas desmesuradas de elogios e insultos. Completam a cena diversos espetáculos[1] protagonizados por bêbados, loucos e outros miseráveis da população de rua da cidade, além daqueles exibidos por artistas anônimos – cantores, comediantes, mágicos, contorcionistas, malabaristas, equilibristas, acrobatas, adivinhos da sorte, cuspidores de fogo e manipuladores de ervas milagrosas prometendo a cura para todos os males.

A balbúrdia é geral e, ao mesmo tempo em que se mistura ao contínuo vaivém de trabalhadores da metrópole, dele se destaca e atrai os olhares para a exposição ininterrupta de horrores da miséria e da doença, ao lado de proezas e façanhas de personagens que se esforçam para chamar a atenção e arrancar alguns trocados dos transeuntes que cruzam a cidade. Dentro desse contexto instauram-se regras próprias de conduta, calcadas em acordos informais de utilização do aparentemente desordenado espaço público, então entregue a situações em que menos importa a legislação que o rege do que a palavra negociada entre os indivíduos que dele e nele vivem.

---

[1] O termo é usado com o duplo sentido de "tudo aquilo que chama e prende a atenção" e de "encenação para ser apresentada diante de um público" (Houaiss, 2001).

Assim é o Largo da Carioca, espaço exemplar desse universo urbano criado à margem da ordem e da formalidade que pretendem se impor ao cotidiano da grande cidade. Sendo um dos mais importantes e movimentados do Rio, desde pelo menos o século XVIII (Edmundo, 1957), o velho largo já passou por diversas reformas – até a última, na década de 1990 – cujos objetivos foram não só a modernização de seu espaço físico, mas também a erradicação de determinadas formas da vida e da cultura popular que têm sido, ao longo desse tempo, associadas a noções de atraso, sujeira e doença – material, moral e social.[2]

No entanto, a despeito das intervenções que procuraram afastar da praça vendedores de bilhetes de loteria, ambulantes, mendigos, ciganas, vagabundos, baianas quituteiras, tocadores de gaita, pivetes, saltimbancos e homens-do-realejo, entre outros tantos dependentes das "pequenas e ignoradas profissões da miséria e da malandrice" (Rio, 1991:24), aquela nunca se desfez de seus pobres assumidos e artistas anônimos. Transbordando, como toda a cidade, dos modelos que lhe desejaram impor (Velloso, 1988), o Largo da Carioca adquiriu e preservou, durante séculos, uma identidade própria, que hoje o inscreve no coração do Rio de Janeiro como um lugar múltiplo, plural, uma arena onde diferentes estilos de vida e visões de mundo se confrontam, numa *região moral* (Park, 1967) limítrofe entre a formalidade-legalidade e a informalidade-ilegalidade.

---

[2] Por exemplo, as obras de 1904, na gestão do prefeito Pereira Passos que queria "civilizar o Rio", condenaram antigas construções erguidas na praça e ampliaram sua área, para lá destinando o ponto de partida dos bondes que ligavam o centro à zona sul (Benchimol, 1992). Acabaram, assim, por reforçar sua vocação de ponto de concentração da crescente população urbana do Rio de Janeiro, ou, como preferem alguns, "ponto de encontro de certos cariocas desocupados" (Cruls, 1949:43). Ainda no século 20 destacam-se as obras para abertura da Estação Carioca do metrô, projetada para ser a maior da cidade.

O espaço da *Carioca* é saturado de signos, sons, cores e cheiros. Dentro dos limites físicos da praça, tudo se mistura e confunde, desafiando a capacidade de observação do homem urbano ao articular "sinais, marcas, imagens, aparentemente irrelevantes, mas que, associados e interpretados, geram formas de ver e compreender uma cidade invisível à sua percepção habitual" (Costa, 1989:10).

> O Largo da Carioca só dá maluco mesmo. Um pior que o outro. Mas a gente sempre gosta de ver, né? Para ver a doideira maior, né? Sempre tem alguma diferente pra se distrair (depoimento de um espectador de espetáculos de rua).

Durante cerca de três anos, entre muitas idas e vindas à praça, aceitei o desafio de olhar através de suas *doideiras* para tentar identificar e compreender determinados aspectos de uma tradição cultural marcante do Largo da Carioca: seus espetáculos de rua, que têm sido uma constante registrada já pelos cronistas do início do século XX (Edmundo, 1957). Aqui, estou chamando de espetáculos especificamente as encenações realizadas por artistas de rua, aqueles que protagonizam, propositalmente, exibições de artes, habilidades e temáticas variadas.

O trabalho de observação intensiva e participante – como platéia – de três desses espetáculos levou-me a analisá-los como *performances* de estruturas comparáveis às dos *ritos de passagem* (Van Gennep, 1977), permitindo nelas isolar uma série de atitudes ritualizadas, da formação ou *abertura da roda*[3] até a dispersão do público, na *hora de pedir dinheiro*. Procurou-se desvendar o rico simbolismo envolvido em cada momento estrutural dos espetáculos, com especial atenção para a fase que os artistas de rua chamam *segurar a roda*, normalmente a mais longa e densamente povoada de símbolos dotados de sugestivos significados (Carvalho, 1997 e 1999).

---

[3] Categoria nativa usada para designar o evento "espetáculo de rua", demarcando-o no espaço e no tempo.

Os espetáculos submetidos ao estudo foram selecionados em função de sua destacada capacidade de atração de público, mas também por seu forte apelo cômico, responsável por explicitar de modo mais enfático o pano de fundo cultural em que esse tipo de manifestação se desenvolve.

Lindalva (46 anos) e Therezinha (59 anos) são cantadoras de *coco de embolada*,[4] naturais do Rio Grande do Norte, que migraram para o Rio de Janeiro na década de 1960. Anísio (38 anos) vem de Duque de Caxias, Baixada Fluminense, onde começou a carreira de artista de rua apresentando basicamente os mesmos números que trouxe para o Largo da Carioca: acrobacias, mágicas e piadas. Alexandre Bahia (66 anos), carioca do Lins, abandonou o emprego de office-boy num escritório do Centro para tornar-se ajudante nos espetáculos de Avestruz, no ano de 1954; trabalhou no largo até o fim da vida, engolindo pregos, vidros e lâminas, além de contar histórias e piadas.[5]

Em comum, as atrações exibidas por esses artistas cultivam o pendor cômico, nitidamente revelado em sua caracterização cênica, em suas roupas, acessórios e posturas: vide, por exemplo, Alexandre em trajes carnavalescos e chapéu de plumas, ou Anísio negro portando despenteada peruca loura e, ainda, a dupla de cantadoras de meia-idade fazendo "cara feia" uma para outra e ambas para a platéia. Mas é sobretudo no ambiente verbal criado dentro das *rodas de espetáculo* que se instaura o clima amistoso de licenciosidade e brincadeira que contamina as relações entre artistas e espectadores, provocando o riso coletivo.

> Terezinha: "Vou cantar pra essa mocinha, que é bela e bonitinha, e chegou pra me escutar".

---

[4] Gênero musical praticado como forma de canto alternado entre dois indivíduos. Caracteriza-se como uma mistura de conversa e canto na qual os versos são enunciados pelo cantador "embolando a língua", exigindo rápida resposta do parceiro. Como num desafio, a improvisação não é obrigatória, mas costumeira e não deve obediência a regras rígidas de versificação nem a padrões de alto nível de elaboração poética. No entanto, é comum a repetição de versos tradicionais, que se encaixam nas estrofes sem qualquer preocupação de encadeamento sintático ou semântico evidente (Travassos, 1992).

[5] Os dados referem-se ao momento de realização da pesquisa, entre 1994 e 1997, não estando atualizados até a data atual.

> Lindalva: "Vamos cantar pra esse povo educado!"
>
> Terezinha: "Vale tudo, vale pai, vale mãe, vale a puta que pariu!."
>
> Lindalva: "Só não vale a família do pessoal! Vamos cantar em homenagem ao povão!"

Entre cantorias, histórias, piadas e diálogos recheados de palavrões, grosserias, xingamentos, trocas de insultos e elogios, os artistas de rua do Largo da Carioca e seu público estabelecem contatos íntimos livres da hierarquia, da formalidade e da impessoalidade que marcam as relações cotidianas no espaço da rua (Da Matta, 1991), nas sociedades complexas contemporâneas (Velho, 1994). Assim fazendo, atualizam a milenar tradição da praça pública, desde antes do próprio advento da cidade moderna utilizada como palco de manifestações artísticas e culturais de caráter popular (Van Buren, 1992). E também, remontando à praça medieval, onde nas feiras e nos dias de festa uma variedade de atrações entretinha a crescente população urbana da Europa, fazem reviver uma de suas mais pungentes vocações: o riso (Bakhtin, 1993).

Qualificando o cômico e o risível nas trocas verbais da praça pública

A preocupação em definir a natureza ou essência do cômico e do risível foi registrada por Alberti em toda a história do pensamento ocidental (Alberti, 1999). Do pensamento clássico de Aristóteles ao idealismo romântico do século XIX, foi o cômico contraposto, sucessivamente, ao trágico e ao sublime. No campo da estética, foi atribuído à contradição entre forma e conteúdo. Freqüentemente foi identificado a uma extensa série de conceitos negativos:

> ... o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de idéias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. (Propp, 1992:20).

Entre muitas teorias, destacou-se a defendida por Bergson no início do século XX, na qual o cômico foi definido como "o mecânico calcado no vivo", isto é, "todo arranjo que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica" (Bergson, 1980:42). Para o autor, o cômico tem sempre algo de uma rigidez que precisa ser corrigida e sua correção é, pois, o riso que vem com a precisão de uma lei ou mecanismo da natureza, sob a forma de um castigo infligido aos homens pela sociedade, a fim de reparar-lhe os vícios e promover o aprimoramento geral:

> Ora, o riso é simplesmente o efeito de mecanismo montado em nós pela natureza, ou, o que vem a ser quase a mesma coisa, por um prolongado hábito da vida social. E ele parte sozinho, verdadeira resposta ao pé da letra. Ele não tem o lazer de olhar cada vez onde toca. O riso castiga certos defeitos quase como a doença castiga certos excessos, atingindo inocentes, poupando culpados, visando a um resultado geral e não podendo fazer a cada caso individual a honra de o examinar em separado (p. 100).

Numa crítica a Bergson, Propp sustenta que a comicidade não se pode definir como uma lei natural: "lá onde um ri, outro não ri". É preciso portanto buscar a natureza do cômico no nexo entre o objeto e o sujeito que ri, sempre em condições sociais determinadas. É sobre o campo do folclore e da arte popular, especialmente, que o autor se debruça para identificar, classificando-os numa extensa galeria de motivos da comicidade, os objetos risíveis e os tipos de riso que a eles se associam. Mas a maior parte de sua análise é dedicada à *zombaria*, aspecto do cômico que une e identifica as pessoas ao dirigir-se coletivamente ao homem em geral.

Dentro do mesmo universo analítico, Bakhtin identificou no cômico uma forma de conceber "o mundo de cabeça para baixo". Por sua natureza, foi associado aos procedimentos de inversão dos padrões e valores sérios e oficiais, dirigindo-se sobretudo aos aspectos grotescos do mundo, do corpo humano e da

vida, e expressando-se principalmente por meio de rebaixamentos ambivalentes, tanto por palavras como por gestos.

Insultos, injúrias, juramentos e elogios desmedidos tendo como principal matéria imagens do corpo despedaçado, do baixo material e corporal, dos genitais, dos excrementos, dos processos fisiológicos, dos orifícios, da morte, da doença, das obscenidades, de tudo, enfim, que esteja ligado a aspectos grotescos da existência – esta é a base do cômico popular da praça pública, segundo Bakhtin.

> Tá olhando pra mim por olhar, meu amigo? Olhar só arruma remela no olho. Ou não tem mulher? Tem mulher não, então vou botar minha irmã na tua mão. É bonita a mulher, hein. Tu, olhando pra mim, tá vendo ela. Falei que ela parece comigo, o otário ali 'rá rá'. O importante é que ela é bonita, é aleijada. Ó como é que ela anda (imita um andar desengonçado). Vai querer ou não vai? Só porque a mulher é torta. Uma vez eu levei ela num baile funk comigo. Eu tava do outro lado e falei, só pra tirar uma onda: Ô preta, vai do outro lado e pega uma cerveja'. Aí, nêgo: 'Faz corredor, faz corredor'. Pensaram que minha irmã tava dançando. Nada, ela tava é andando. Quase meteram porrada. Mas não tava dançando porra nenhuma, ela tava curtindo a vida.

Grande e inevitável é a tentação de ver no Largo da Carioca de hoje um reflexo, ou prolongamento, das tradições cômicas populares da praça medieval e renascentista. Em outra oportunidade já foram detalhadamente expostas e analisadas as principais características das performances cômicas observadas no largo, com ênfase na descrição de seus motivos risíveis assim como das fórmulas verbais usadas para abordá-los (Carvalho, 1997 e 1999). Em resumo, identificaram-se as mesmas grandes linhas temáticas já assinaladas por Bakhtin, além de uma dimensão de crítica social que toma por objeto a violência, a discriminação e a exclusão experimentada cotidianamente pelos sujeitos envolvidos nos espetáculos observados.

> Eu sou artista, eu só não sou branco. Há mais de 40 anos que nesse lugar aqui eu venho, todo dia eu venho, todo dia eu encho a bolsa, eu vou embora. Uns fica

> fazendo hora comigo, mexe comigo. Outros me chama de macaco, me xinga...Os cara entraram aqui e me deram até tapa na minha cara. Não vou é trabalhar de carteira assinada pra ganhar salário de fome. Já fiquei desempregado, parado dois anos, que eu tive derrame. Quem me sustentava era meu filho, ganhava um salário. Aí, fico pensando: o cara que ganha um salário aí, como é que se vira (rindo)?Enquanto Deus me der vida eu tô na área. Se me derrubar, é pênalti. Eu posso falar de cadeira, é melhor fazer isso aqui do que roubar. Que eu já roubei. E é melhor fazer isso aqui do que trabalhar na obra. E tô indo é pra Itália (dá uma gargalhada)!

Sedutor é o exercício de estabelecer relações de continuidade entre as tradições cômicas da praça pública entendida como categoria simbólica de alcance universal. Como fio condutor da análise, pode ser tomada a experiência da ambigüidade e da marginalidade,[6] propiciada especialmente pelas trocas verbais às quais o prazer do riso parece estar, em contextos espaciais e temporais específicos, intimamente ligado.

> O senhor sabe o que eu sei fazer? É cantar, né? E pedir dinheiro! Dá pra dar um trocado? Se o senhor não der, eu vou correr atrás do senhor até na casa do caralho! Quando um homem diz 'eu dou', ele dá. Dá pra inteirar a minha cerveja, que eu vou viajar? Não precisa correr! Quem correr é viado! Um real lhe faz falta? (um espectador responde que não) Então me dê um real, porra! Quem não tiver dinheiro, dê um cordão, um anel, um relógio, uma pulseira! Se a gente pedir a quem já morreu, será que dá? (referindo-se ao mendigo que parou na roda) Dá aqui, defunto! (Lindalva ganha uma bala de outro espectador) Vê a merda que ele me deu! É dia das crianças, mas eu já tenho 46 anos! Vou dar pra uma criança (dá a bala para um menino). Chupa, menino, pra aprender!"(trecho de espetáculo de Lindalva e Therezinha)

De modo geral, verifica-se que os temas abordados e as formas das trocas verbais entabuladas entre artistas e espectadores não são exatamente divertidas ou engraçadas. Até, dependendo do contexto em que são colocadas, tendem a ser percebidas como ofensivas, agressivas e degradantes. A hipótese apresentada aqui é de que o cômico e o risível dessas relações verbais não são qualidades que possam ser definidas em essência, mas que dependem sobretudo da instauração de um modo muito especial de comunicação.

Artista popular Alexandre Bahia. Largo da Carioca. Rio de Janeiro, 1997. Foto: Luciana Gonçalves.

A palavra e o riso: os espetáculos como performances

Pelo fato, indiscutível, de o riso emanar do grotesco, do humor, da sátira, da ironia e da comicidade essas categorias estéticas fazem lembrar os vasos comunicantes de uma retorta na função de destilar líquidos. A matéria-prima da palavra é posta em ebulição pela criatividade do artista. Essas categorias estéticas são como vasos de diverso tamanho e forma, postos em variados patamares. Em direção à saída da retorta, essa matéria-prima se mistura de tal forma, que se torna muita vez penoso identificar de que vaso emanou. No final das contas, resfriada a matéria-prima, os

---

[6] No sentido de estar à margem da chamada cultura oficial.

> líquidos de procedência diversa vão gerar um só produto – o riso (Martins, 1988: XXV).

O riso tem sido freqüentemente encarado como um relaxamento das fronteiras do próprio pensamento, um fenômeno associado à experiência da descontração, seja nos planos do corpo, da razão, da linguagem ou das relações sociais, como bem demonstrou Alberti (1999) ao analisar diferentes perspectivas em que:

> ...o riso partilha com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites (p. 11).

Nesse sentido, tem sido comparado a estados alterados de consciência, tais como experimentados no transe, no sonho, no absurdo e na loucura. Também aparece relacionado a fatos de linguagem como o chiste e ao universo da criação artística, no campo da estética (Ablerti, *op. cit.*).

No âmbito da cultura popular, Bakhtin definiu-o essencialmente como um "patrimônio do povo", identificando-o a tudo aquilo que é abolido ou escondido nos circuitos mais elevados da cultura: imagens do corpo, do banquete, da festa (o carnaval em particular), do baixo material e corporal, vistos especialmente pela ótica do grotesco. É o riso extra-oficial mas legalizado:

> ...o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal (Bakhtin, 1993:71).

A esse riso popular o autor atribuiu os adjetivos *festivo, geral, universal, ambivalente*: "alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente" (p. 10). É, assim, igualmente regenerador, capaz de eliminar distâncias, de rebaixar e inverter a ordem dominante, de conduzir o povo a uma fuga provisória do mundo oficial e sério. Tem, portanto, força criadora, deixa entrever a possibilidade de instauração de uma ordem alternativa no mundo. Sempre associado a um modo todo especial de linguagem – a língua do povo – "expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem" (p. 11).

> Transformarai-te sem que o público manjarai-te! (trecho do espetáculo de Anísio).

Na antropologia, o riso vem sendo investigado especialmente por sua recorrência em rituais de inversão simbólica operados por personagens ou sujeitos rituais em posições ambíguas e liminares, os quais muitas vezes incluem processos de descontrole corporal e transgressão da ordem social (Peacock, 1987; Babcock, 1987; Turner, 1987; Abrahams e Bauman, 1987; Bouissac, 1990). Em linhas gerais, as inversões simbólicas constituiriam formas de "virar de cabeça para baixo" os princípios classificatórios vigentes numa sociedade, permitindo aos sujeitos ver e experimentar o mundo alternativamente às maneiras como sua experiência é normalmente organizada.

Nessa perspectiva, Douglas (1975) faz uma análise do *joke* como um anti-rito em essência. Enquanto o rito ordena e harmoniza, integrando os planos físico, pessoal, social e cosmológico, no sentido de dar unidade à experiência, este atuaria justamente no sentido contrário: desorganizando as estruturas estabelecidas da vida social. O riso associado ao *joke é* visto como uma espécie de vitória do descontrole sobre o controle social, reflexo de uma imagem invertida da hierarquia, triunfo da intimidade sobre a formalidade, do não-oficial sobre o oficial. Ao mesmo tempo, representa um relaxamento dos padrões de controle do corpo e da percepção: "primeiro, ele é um processo que começa de forma sutil, observável na face e é capaz de acabar envolvendo todo o corpo. Segundo, ele é normalmente uma resposta social; o riso privado é um caso especial..." (Douglas, 1975:84).

Destaque-se no argumento da autora que, sendo esses padrões definidos socialmente, também o serão as condições para que algo possa ser reconhecido e identificado como risível. Nesse sentido, Douglas alerta para a necessidade de se considerar a dimensão social e simbólica na definição do *joke*. Tanto quanto o rito, o anti-rito retira do estoque de símbolos disponíveis em seu contexto cultural a matéria-prima de sua forma e significado. Como toda mensagem, portanto, o *joke* também deve corresponder a certos aspectos formais pelos quais se torna reconhecível como tal, num contexto comunicativo.

Daí o *joker* figurar como um personagem privilegiado que, com acesso a certos modos particulares de expressão, tem a liberdade de comunicar impunemente certas coisas cuja expressão seria punível em outros personagens e outras situações. Não o confundindo com um verdadeiro transgressor da norma, pois que ocupa posição definida dentro da estrutura social, Douglas o compara ao sujeito de um ritual de transição (no entanto, não exposto ao perigo que lhe é inerente), a expressar o próprio consenso social, paradoxalmente, por meio de ataques àquela estrutura, ataques estes que se identificam, num certo sentido, com as percepções do grupo sobre si mesmo.

A experiência do *joke* como comportamento ritual de inversão dos padrões dominantes na ordem social foi analisada por Radcliffe-Brown num estudo sobre tipos de relações – *joking relationships* – em que a jocosidade aparece como um *mecanismo* regulador de tensões latentes entre indivíduos ocupando determinadas posições potencialmente conflitivas na estrutura social – em certos casos de parentesco, por exemplo. Em sua forma, tais relações caracterizar-se-iam por:

> uma combinação peculiar de amistosidade e antagonismo. O comportamento é tal, que em qualquer outro contexto social exprimiria e suscitaria hostilidade; mas não é entendido seriamente e não deve ser tomado de modo sério. Há uma pretensão de hostilidade e real amistosidade (Radcliffe-Brown, 1973:116).

Para Radcliffe-Brown, as relações jocosas configurariam, portanto, uma espécie de instituição social em cujo terreno a transgressão dos padrões dominantes de comportamento não só é esperada mas até mesmo permitida, ainda que não deixe de ser regrada. A jocosidade, em todo caso, pode manter-se apenas no nível verbal ou incluir contatos físicos atípicos por meio de brincadeiras brutais e obscenas; o riso que delas advém, embora permitido, sinaliza seu potencial transgressor latente.

Na medida em que pressupõe a atualização de modos de expressão determinados, o riso permitido e experimentado em situações sociais especiais como as que se estabelecem nas relações jocosas, na piada e na brincadeira, parece estar condicionado à criação e manutenção de um contexto interpretativo dentro do qual as mensagens comunicadas são percebidas como risíveis e não ofensivas. Nesse sentido, ele estaria intimamente associado, mais do que à transgressão em si, à possibilidade de instauração de um *nível metacomunicativo* no qual seriam transmitidas mensagens responsáveis tanto por orientar os interlocutores sobre como interpretar as demais mensagens comunicadas em outros níveis de linguagem, como por constituir o próprio contexto envolvido na percepção destas (Bateson, 2000).

Seguindo essa linha de investigação que constitui um campo importante dos estudos de ritual e simbolismo na antropologia, os chamados estudos de performance, que têm sido aplicados a uma extensa gama de fenômenos da comunicação e da interação humana, proponho uma possibilidade de abordagem das trocas verbais registradas nos espetáculos de rua do Largo da Carioca. Vistas como *performances*, tais trocas demarcariam simultaneamente estilos de comportamento e eventos comunicativos (Bauman, 1978), contribuindo para a compreensão do cômico no contexto em questão.

Utilizo a noção para referir-me a um *modo de fala/ ação* no qual ocorre uma transformação nos usos referenciais "básicos", "sérios" e "normais" da linguagem, assim como a definiu Austin (1962). Para tal, parto da observação de que, como sugere Schechner (1990), fronteiras são transpostas no momento em que os interlocutores se percebem diante de uma performance ou espetáculo, instaurando-se, então, entre eles, o novo contexto interpretativo em que cada ato e fala podem ser compreendidos segundo códigos especialmente definidos para a situação.

> Eu vou dar três salto mortal, vou sumir e vou aparecer dentro dessa garrafa...
>
> O cara tem que ser muito burro! Como é que eu vou entrar numa garrafa dessa, seu mané? Eu posso até abusar da lei da gravidade, aparecer lá dentro. Isso aí vai depender da cuca de cada um (trecho do espetáculo de Alexandre Bahia).

Verifica-se que aquilo que em interações mais convencionais pode ser interpretado negativamente como deboche, ofensa ou ridicularização, no âmbito dos espetáculos analisados revela-se ingrediente imprescindível de relações amistosas, próximas e particularmente divertidas e prazerosas, nas quais o objeto de fruição parece ser o riso provocado pela percepção do cômico nas próprias relações. Os indivíduos nelas envolvidos vivem experiência semelhante à dos símios que brincam de brigar, manipulando a comunicação de sinais que, em outros contextos, seriam entendidos por seus parceiros como indícios de luta (Bateson, 2000).

Assim, as modalidades de trocas verbais cultivadas dentro dos espetáculos desempenham papel determinante na definição daquilo que é percebido como cômico na praça pública. *Conversa* é a categoria mais usada para designar o tipo de interação verbal baseada em diálogos reais e/ou simulados entre artistas de rua e espectadores, cuja manutenção depende do acordo tácito pelo qual palavras, atos e gestos grosseiros, irônicos e rebaixadores não devem ser tomados a sério.

Nesse sentido, o artista cômico deve exercer papel semelhante ao do *joker*, *palhaço* ou *bufão*, colocando-se numa determinada posição estrutural dentro (mas ao mesmo tempo à margem) do grupo. Nessa posição, ele adquire uma relativa liberdade de crítica e expressão, de revisão da ordem social e de seus valores. Agindo como uma espécie de porta-voz da sociedade, deve estar apto a manipular os códigos da linguagem compartilhada que lhe permitam expressar, com imunidade para si e para a própria relação, aquilo que esse mesmo grupo oculta ou normalmente expõe negativamente, mas que, por uma espécie de desejo ambíguo, quer ver publicamente revelado, em alto e bom tom.

> Cada época da história mundial teve o seu reflexo na cultura popular. Em todas as épocas do passado existiu a praça pública cheia duma multidão a rir, aquela que o Usurpador via no seu pesadelo: embaixo a multidão agitava-se na praça. E, rindo, apontava-me com o dedo; e eu, eu tinha vergonha e tinha medo (Bakhtin, 1993).

Como confessa um espectador que vai ao Largo da Carioca porque gosta de ver que alguém pode ser mais feio e mais burro do que ele, o que as trocas verbais analisadas sugerem é que a comédia diária daquela praça pública consegue fazer com que os homens pensem e falem alegre e debochadamente de assuntos que, normalmente, abordados seriamente, os aborrecem e ofendem.

O que os une é não só a cumplicidade que permite fazer de suas mazelas objeto de riso coletivo, mas a própria necessidade desse riso. Através dele, os espetáculos dão visibilidade à doença, à sexualidade, à miséria e à festa de uma população em geral excluída do circuito cultural oficial. Esse riso que iguala momentaneamente as pessoas, liberta, alivia e alegra, permitindo esquecer, minimizar ou, pelo menos, encarar de outra forma os problemas e as frustrações do dia-a-dia.

Mas não só o público busca nos espetáculos de rua as benesses e alívios do riso. O mesmo fazem os artistas. No fundo, o riso alegre, irônico, satírico e degradante de seus espetáculos é uma forma destes perceberem a si mesmos e ao universo do qual fazem parte. Do riso alheio os artistas do velho Largo da Carioca tiram mais que seu sustento material; é rindo dos outros e com os outros que eles se sentem parte viva deste universo que é a praça pública.

Referência bibliográfica

ABRAHAMS, R. "The training of the man of words in talking sweet". In: BAUMAN (Ed.) *Verbal art as performance.* Rowley, Massachusets: Newbury House Publishers, 1978.

ABRAHAMS, R. & BAUMAN, R. *Ranges of Festival Behavior. The reversible world: symbolic inversion in art and society.* Ithaca; London: Cornell University Press, 1987. p.193-208.

ALBERTI, V. *O pensamento e o riso*. História das teorias do riso e do risível. Rio de Janeiro: Zahar, FGV, 1999.

AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. Oxford: Claredon, 1962.

BABCOCK, B. *Liberty's a Whore: inversions, marginalia, and picaresque narrative. The reversible world: symbolic inversion in art and society.* Ithaca; London: Cornell University Press, 1987, p. 94-116.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993.

BATESON, G. *A theory of Play and Fantasy. Steps to an ecology of mind.* The University of Chicago Press, 2000.

BAUMAN, R. (ed.). *Verbal art as performance*. Rowley, Massachusets: Newbury House Publishers, 1978.

—. (ed.). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*: a communications-centered handbook. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico.* Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOUISSAC, P. "The profanation of the sacred in circus clown performances". In: SCHECHNER, R. & APPEL, W. (ed.). *By means or performance*: Intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge University Press, 1990.

CARVALHO, L. *Os espetáculos de rua do Largo da Carioca*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997. Dissertação de mestrado.

—. "Os espetáculos de rua do Largo da Carioca". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 28, 1999.

COSTA, E. G. *Anel, cordão, perfume barato.* Uma leitura do espaço do comércio ambulante na cidade de São Paulo. São Paulo: Nova Stelle, 1989.

DA MATTA, R. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

DOUGLAS, M. *Implicit meanings: Essays in anthropology*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1975.

EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

HOUAISS, 2001. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.* Editora Objetiva, 2001.

MARTINS, A. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. Coleção Estudos; v. 7.

PARK, R. E. "A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano". In: Velho, O. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

PEACOCK, J. *Symbolic reversal and social history: transvestites and clowns of Java. The reversible world: symbolic inversion in art and society*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1987. p.209-224.

PROPP, V. *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática, 1992.

RADCLIFFE-BROWN. *Os parentescos por brincadeira. Estrutura e função nas sociedades primitivas.* Petrópolis: Vozes, 1973.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas.* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1991.

SCHECHNER, R. "Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?" In: SCHECHNER, R. & APPEL, W. (ed.). *By means or performance*: Intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge University Press, 1990.

TRAVASSOS, E. *Toadas da cantoria.* Relatório de pesquisa para o CNPq (dat). Rio de Janeiro, 1992.

VAN BUREN, A. *As fontes revolucionárias do circo. As artes de rua. O Correio da UNESCO* ano 20, n. 6, junho de 1992.

VAN GENNEP, A. *Os ritos de passagem.* Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

VELHO, G. *Unidade e fragmentação em sociedades complexas.* Projeto e metamorfose. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VELLOSO, M. P. *As tradições populares na belle époque carioca.* Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

Ruas pré-históricas, rotas virtuais e *furamòviles*

Fernando Pinheiro Villar

Este artigo examina o teatro de rua dos primeiros anos da companhia barcelonesa La Fura dels Baus.[1] Fundada em 1979, La Fura dels Baus começa a conquistar uma visibilidade internacional em 1983, com as primeiras apresentações de *Accions – Alteració Física d'un Espai* (*Ações – Alteração Física de um Espaço*). Em 1992, três bilhões e meio de pessoas vêem *Mar Mediterrània*, a mega-performance concebida, dirigida e integrada pelo La Fura para a cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos em Barcelona, com mais de 600 participantes.[2] *Accions* e *Mar Mediterrània* representam o início de períodos distintos na trajetória do grupo. Entretanto, pouco se fala sobre o período anterior, a primeira fase, de 1979 a 1983. É nesse período em que convergem teatro de rua e La Fura.

A estréia do grupo acontece em 13 de maio de 1979, apresentando um show cênico-musical dentro da programação da Festa de rua de Sant Ponç, em Barcelona. A primeira composição do Fura inclui os cinco fundadores que batizaram a companhia. Dentre estes, Carles Padrisa, Marcel·lí Antúnez e Pere Tantinyà são colegas desde o primário na pequena cidade de Moià, que se manterão juntos no grupo até 1990. A atriz amadora Tereza Puig se junta ao trio para desenvolver pequenas cenas em torno do *show* do desenhista, cantor e compositor Quico Palomar. Palomar é também de Moià, mas uma figura mais experiente e conhecida na efervescência artística *underground* em Barcelona no final da década.

Em seus 18 e 19 anos de idade, o trio de Moià chega em 1978 na Barcelona pós-Franquista, na delicada transição democrática espanhola (1975-82) e ainda em plena euforia pós-ditadura

---

[1] 'Fura' significa furão em catalão. 'Baus' era o nome de uma área de esgoto no final de um pequeno córrego em Moià. Quatro dos cinco fundadores do grupo nasceram nesta pequena cidade da Catalunya, de 3.000 habitantes, à 60 km de Barcelona.

[2] Desde 1990, os *fureros* vêm se dividindo e multiplicando em diferentes projetos e montagens com outras/os artistas de vários países em distintas linguagens artísticas, contra uma possível acomodação ou mesmo estagnação após tantos anos de trabalho juntos. Na segunda metade da década e em 2001-2, as incursões simultâneas dos membros do grupo em ópera, vídeo arte, teatro digital, eventos públicos, publicidade e cinema, ou mesmo teatro verbal e literário, mostram que esta fase pluridisciplinar e de associações do La Fura continua. Veja o portal do grupo, www.lafura.com.

(1939-75). Os três vão ter diferentes colegas e lidar com variadas composições do La Fura até a equipe de nove membros que se define em 1982. Após colaborações com o grupo em 1980 e 1981, Miki Espuma, Jordi Arúz e Pep Gatell se juntam à Padrisa, Antúnez e Tantinyà. Em 1981 e 1982, Álex Ollè, Hansel Cereza e o único não catalão, o alemão Jürgen Müller completam o coletivo que estréia *Accions* em 1983 e se mantém como grupo até 1990.[3] A trilogia composta por *Accions* (1983-88), *Suz/o/Suz* (1985-92) e *Tier Mon* (1988-90) catapulta a companhia para a posição de referência notória em estudos sobre as transformações ocorridas na linguagem cênica e performática durante o século XX.

A dificuldade de categorização dos trabalhos artisticamente interdisciplinares da primeira trilogia cênica do La Fura motivou críticos espanhóis a utilizar o termo '*lenguaje furero*' para abordar estes trabalhos do grupo. A 'linguagem *furera*' pode ser entendida através da interconexão e interdependência de quatro características que são vistas nas três primeiras montagens do grupo, mantidas durante os anos de 1980 e que detonaram esta linguagem própria, além de territórios e fronteiras conhecidos e catalogados. A primeira característica da linguagem *furera* é a de que os trabalhos eram interpretados, ou executados, por seus próprios autores, que também eram os diretores, encenadores, músicos e produtores. A segunda característica é a opção dos *fureros* em performar sua alquimia artística fora de teatros, em espaços encontrados, em passagens subterrâneas, edifícios abandonados durante a construção, fábricas desativadas, galpões industriais, ginásios, funerárias etc.. A terceira é composta pela negociação em cena com diferentes linguagens artísticas (música, artes plásticas, *performance art*, novo circo, *butoh*). A quarta é a que provoca mais estranhamento, encantamento e repúdio: a falta de barreiras físicas e espaciais entre atores e espectadores (as), palco e platéia, cena e público. A negociação entre estas quatro características interdependentes materializa a linguagem *furera* e detona uma trajetória única de um grupo que alcança uma visibilidade ímpar nas duas últimas décadas do século XX.

Ainda não conhecemos obras de arte nascidas em um vácuo. Acredito que o desenvolvimento inicial da linguagem *furera* ou do partido estético do grupo e a maior parte da formação cênico-artística dos *fureros* acontece nas ruas e praças de Barcelona e outras cidades grandes e pequenas da Catalunha. Mas o grupo parece menosprezar a fase do teatro nas ruas de 1979 a 1983 como a 'pré-história' de La Fura. Em uma entrevista publicada em 1984, o *furero* Àlex Ollé colocava que 'renunciamos al pasado. Artisticamente en este momento no respondemos para nada a esto.'[4]

O silêncio do La Fura sobre este primeiro período parece ter sido repetido pela crítica jornalística e acadêmica. Há apenas breves inclusões do período em publicações acadêmicas e, mesmo na Espanha, somente duas publicações, em catalão, abordam o período (Cerezzo 1986; Torre 1992). A documentação desta primeira fase do grupo é quase inexistente, mesmo nos completos arquivos de imprensa no escritório e local de ensaios do La Fura em Gavà, grande Barcelona. Entretanto, a investigação destes primeiros anos do La Fura, que são performados artisticamente e culturalmente em espaços abertos e públicos, nos remete ao exame de uma prática de teatro de rua de uma das penúltimas vanguardas cênicas do século XX.

La Fura faz parte da segunda geração do *Teatro Independiente* (TI). O TI foi fundamental em definir parâmetros teatrais que nortearam os primeiros trabalhos do La Fura. Esta fase do teatro contemporâneo espanhol dura os primeiros anos da década de 1960 até 1980.[5] Sendo responsável pela criação de novas platéias, grupos e espaços cênicos, organização e profissionalização da classe teatral, o *Teatro Independiente* (TI) pode ser visto como uma versão espanhola do radical questionamento dos limites da linguagem teatral que ocorre nas Américas e Europa na mesma época.

---

[3] Arúz é substituído por Roger Blavà algumas vezes nos anos 1982-84. Após a estréia de *Accions* em Sitges em outubro de 1983 e antes da estréia da versão ampliada em Barcelona em maio de 1984, Andreu Morte passa a ser o décimo furero, responsável pela produção e defesa teórica do grupo até 1987. Durante a década, o grupo trabalha com colaboradores fixos como John Wagland, ator londrino que trabalhou dez anos com a companhia ou o ator e cantor catalão Vidi Vidal, que começou a trabalhar com La Fura em 1985 e continua a integrar os trabalhos do grupo. Marcel·lí Antúnez deixa o grupo em 1991, Arúz em 1995 e Cereza em 2002. Hoje, os *fureros* fundadores tem atuado somente em vídeos que pontuam as narrativas cênicas como em *MTM* (1994–96), *Fausto 3.0* (1998-2000) ou *ØBS* (2000-02). Os elencos multinacionais dos diferentes trabalhos dirigidos pelos *fureros* fundadores são decididos em reuniões na companhia e por concorridas audições.

[4] MURUGARREN, José M. "Doce 'zombis' industriales". In: *Nafarroa*, País Basco, 3 de agosto de 1984, p. 3.

[5] Sobre o TI, veja Torres (1987), Erven (1988), Saumell (1996; 1998).

Eugène van Erven aponta que 'ao lado das ações espetaculares do ETA e das passeatas estudantis freqüentemente dispersadas com brutalidade, a resistência anti-Franco mais consistente desenvolveu-se no campo cultural' (1988,146). Para Erven, o TI foi fundamental em 'ampliar espaços de liberdade na Espanha, durante a última década da ditadura de Franco' (1988,147). Dentro da diversidade estética e da dispersão do TI, a ideologia franquista era um inimigo comum, assim como a mediocridade e o escapismo do teatro oficial burguês autorizado.

O TI era também um foco de resistência das tradições culturais das nações basca, catalã e galega. A dramaturgia não verbal e a improvisação durante a performance caracterizam muito do movimento; ambas eram dribles ao controle excessivo da censura franquista sobre os textos escritos. Na Catalunha, na Galiza e no País Basco, muito do teatro ancorado na imagem e/ou movimento também protestava contra a proibição das línguas destas nações, uma contundente estratégia de Franco contra a autonomia histórica e o nacionalismo divergente do Estado espanhol. A apropriação teatral de elementos das tradições culturais era estratégia estética e política da resistência cultural e nacionalista de grupos do TI.

Durante o TI, hierarquias fixas eram questionadas. Atores, diretores e técnicos dos grupos do TI se revezavam em todas as diferentes funções de criação, produção, montagem e desmontagem. Cooperativas eram formadas. Tanto a heterogeneidade de formação dos membros dos grupos (escolas ou cursos em escolas espanholas e européias, processos autodidatas, escola amadora), quanto a variedade de platéias nas excursões destes grupos favoreciam o cruzamento de métodos e modelos (Stanislavski, Artaud, Brecht, Barba, Lecoq, Bread and Puppet, "métodos próprios", "anti-métodos", busca de métodos). Esta heterogeneidade de formações e públicos também incluía o cruzamento de disciplinas artísticas (música, dança, mímica, artes plásticas, circo etc.) e meios expressivos (a rica iconografia das *fiestas* e tradições ibéricas e mediterrâneas, jogos dramáticos, cinema, TV, rituais, esportes, lendas, folclore etc.) nos palcos e espaços de apresentações. Estes cruzamentos operacionalizavam o diálogo dos grupos com as diferentes realidades e contingências encontradas nos itinerários do TI, nas grandes cidades e no meio rural.

Paralelo aos acontecimentos econômicos e políticos durante os anos 60, a interatividade, a participação do público e a provocação crescem nos diversos palcos e espaços improvisados pelos grupos do *Teatro Independiente*. Esta dialogicidade atinge um clímax nos primeiros anos da década de 1970, quando a saúde pessoal e política de Franco visivelmente se deterioram. Em entrevista publicada com Marina Amaral e outros em 1999, Marilena Chauí destaca que "a ditadura reprime a classe trabalhadora, reprime a esquerda e tira todo e qualquer poder da classe média, que entretanto é a sua base de sustentação. Então ela introduz várias formas de compensação para a classe média" (1999, 26). No caso da Espanha, a liberação das *fiestas* de rua e bairro banidas pelo franquismo foi uma das compensações. Sobre pressão interna e externa e as demandas do liberalismo econômico no início da década de 1970, a ditadura franquista tinha que permitir outras válvulas de escape para as sociedades oprimidas. Mercè Saumell recorda que essa mudança política foi recebida com excitação pela população que redescobria então o Carnaval, as festas de rua, o teatro de rua e festivais (1996, 113). Saumell aponta que em 1975, no ano da morte de Franco, 'a prática do teatro de rua em todas suas formas (desfiles, procissões, peças onde o espetáculo, atuantes e/ou platéias se moviam) estava consolidada em toda Catalunha [...] gerando uma miríade de grupos encabeçada pelos Comediants' (1998, 16). Fundado em 1971 em Barcelona, *Comediants* é de especial interesse nesta breve examinação do TI.

Juntamente com Els Joglars (f. 1963, Barcelona), *Comediants* é o principal responsável pelos parâmetros de teatro de rua em Barcelona que La Fura e outros vários grupos catalães e espanhóis seguem em seus primeiros anos. Parte destes parâmetros compreendem as já citadas interatividade, provocação, improvisação e a apropriação teatral e estética de elementos das tradições culturais locais. Nas ruas, praças e locais abertos de cidades espanholas, as apresentações dos Joglars e Comediants eram sempre antecedidas pelo *pasacalle* (ou *cercavila* em catalão, *chegança* no Centro Oeste brasileiro). Este festivo e ruidoso desfile inicial é animado pelos/as atuantes dançando, manipulando bonecos de diferentes tamanhos e cantando, com o acompanhamento de instrumentos de sopro e percussão. Derivado de procissões de igrejas, coroações e festas populares medievais, o *cercavila* visa atrair e juntar a platéia na área da performance, prevalecendo em eventos de ruas em diferentes partes do planeta. Outras características também comuns a muitos outros eventos cênicos de rua em diferentes partes do mundo são a ação e narrativa centradas nos corpos dos/as atuantes, o questionamento do naturalismo psicológico e literário e o duplo ataque à hegemonia da palavra e a convenções teatrais.

Dentro destes parâmetros de teatro de rua articulados pela primeira geração do *Teatro Independiente*, La Fura adentra a rede itinerante do TI, em 1979. Motivados pelo primeiro *show* do grupo e já sem Palomar, os quatro integrantes voltam a Moià. Em uma propriedade da família de Antúnez em Pasarell, perto de Moià, experimentam a vida em comunidade celebrada por hippies e pela contracultura na Espanha recém-liberada, enquanto concebem e ensaiam *Vida i Miracles del Pagès Tesino i la seva Dona Teresina* (*Vida e milagres do camponês Tesino e sua esposa Teresina*). A peça se apresentaria dentro de programações das *festes* de verão, que incluíam diversos eventos como *shows* de música, jogos, exibições, teatro, dança, folclore, procissões e indulgências gastronômicas etc.

A estréia acontece em 15 de agosto de 1979, nas Festas Maiores de Moià. *Vida* começa com a festiva *cercavila* para atrair espectadores para a área da performance, um palco de dois metros quadrados, em uma carroça.[6] Uma corda ligada a quatro galhos fincados verticalmente nos quatro cantos da carroça compunha uma estrutura rústica que permitia a abertura e fechamento de cortinas e troca de telas de fundo para diferenciar os cenários de cada um dos quatro atos de *Vidas*. A carroça minimizava problemas estratégicos que grupos de teatro encaram em uma *tournée*, tais como transporte, acomodação e pauta. Além de transportar o elenco e os cenários, adereços e figurinos, a carroça também era conversível em quarto de dormir durante a noite.

O primeiro ato de *Vida* apresentava o dilema dos camponeses Tesino e Teresina em vender ou não suas terras, lembrando o contexto da crescente especulação imobiliária nas Ilhas Baleares (Mallorca e Menorca) e na costa catalã. O casal decide vender suas terras para tentar a vida com os filhos na cidade grande, que é apresentada no ato seguinte. A difícil sobrevivência da família na *urbis* e a morte dos camponeses define o conteúdo do terceiro ato. A peça termina com a romântica volta dos filhos dos camponeses para o campo onde os pais haviam vivido.

Cada um dos atuantes alternava diferentes personagens. Vozes e gestos distintos e troca de máscaras e figurinos auxiliavam o esquema. Improvisação, música popular e *sardanas* (música e dança de roda catalã) permeavam a produção. A participação da platéia de crianças e adultos era constantemente requisitada pelo elenco, perguntando por soluções ou dividindo idéias e problemas das personagens.

Durante 68 dias daquele verão, *Vida* é apresentada em 35 cidades catalães. Uma ou duas apresentações aconteciam à luz dos dias mais longos do verão no Hemisfério Norte. A manhã seguinte ou o mesmo dia da apresentação era usado para novo deslocamento para outra cidade, geralmente 15 km distante da anterior. O dinheiro para subsistência do grupo era recolhido no chapéu após a apresentação. Muito raramente, os *fureros* recebiam de um empregador temporário, que os contratava para o trabalho de animação de festas e eventos. A companhia também promove rifas – falsas – de coelhos ou presuntos para aumentar seus ganhos. Sem levar em conta a discussão ética que tal mentira pode levantar, essas falsas loterias atestavam salários insuficientes e necessidade de complementos em trabalhos fora da prática artística. Essa discrepância econômica acompanharia La Fura durante todo primeiro período – e parte do segundo.

---

[6] Com as cem mil pesetas de um seguro desemprego de seu último posto de carpinteiro e uma pequena herança deixada pelo pai, Pere Tantinyà constrói a carroça-palco e compra uma mula para levá-la(os), no que pode ser considerado o primeiro palco não convencional do La Fura.

A partir de março de 1980, um novo trabalho do La Fura percorre as ruas de Barcelona. *Sercata* (gíria para *cercavila*) consiste de esquetes entremeados por músicas e números de alguma mestria em técnicas circenses e muito mais jocosidade com a falta da mestria. Paralelo à *Sercata*, trabalhos curtos tais como *El diluvi* (*O dilúvio*), *Sant Jordi S.A.* (*São Jorge S.A.*) e *El viatge al País Furabaus* (*A viagem ao País Furabaus*) são realizados como parte do trabalho de animação em eventos populares e datas nacionais. Envolvendo crianças e adultos(as), este trabalho de animação consiste de um repertório cambiante de jogos, danças, sessões de maquiagem ou pintura facial, teatro de objetos, mágica, outras técnicas circenses e construção de bonecos e objetos com materiais recicláveis, papelão e/ou papel machê. Dentro destas apresentações, a improvisação era freqüentemente demandada e idéias e achados incorporados em *shows* posteriores.

Em 1980, *Patatús* (*Confusão*) é novamente concebido e ensaiado em Pasarell para percorrer as festas do verão catalão. Depois de três ou quatro cidades, *Patatús* estréia em agosto, em Barcelona. A nova seqüência de esquetes retrabalha cenas de apresentações anteriores, equilibrando o uso de bonecos e de elementos da cultura e tradições catalães com questões contemporâneas. A trama satiriza a vida minutos antes de uma catástrofe nuclear. A pretendida estética de histórias em quadrinhos era transposta mediante ações curtas, quebras de narrativa e dinamismo cênico. Duas grandes telas amarelas ladeiam uma empanada onde bonecos eram manipulados. As telas têm um padrão irregular impresso por marcas de pés de galinhas (que haviam andado com tintas escuras em seus pés sobre as telas) Bonecos, adereços, máscaras e figurinos eram feitos com materiais como ossos, panelas, chifres e sucata, que também compunham os figurinos. Música acompanha toda a apresentação, com o acréscimo de guitarra elétrica e bateria.

Adentrando 1981,[7] *Patatús* continua a se apresentar em diferentes pontos da Catalunha. até a estréia de *Forat Furer* (*Buraco furero*) em 21 de agosto daquele ano. O Departamento de Cultura cria no mesmo ano o Centre Dramàtic de la Generalitat (CDG).[8] Para Enric Gallén, o CDG era parte 'do começo de uma era política nova [que] significava o crescimento firme de um teatro institucionalizado, subsidiado por novas instituições democráticas políticas em vários níveis: estado (Espanha), comunidade autônoma (ex. Catalunha), província (as *Diputacions*) e municipal' (1996, 30). Dentro da política cultural da *Generalitat* e sua ênfase na encenação de literatura dramática catalã, La Fura não era um potencial investimento. A visibilidade mínima de La Fura entre os vários seguidores do padrão de teatro de rua dos Joglars e Comediants também não garantia acesso aos subsídios de Barcelona ou Madrid. A estréia de *Forat Furer* não parece melhorar essa falta de visibilidade com sua segunda e igualmente curta citação, desta vez no jornal barcelonês *El Nou* de Barcelona, em artigo sobre a programação das Festas Maiores, a estréia do 'grupo moianès La Fura dels Baus, que fiz alguns números de imitação de circo'.[9]

---

[7] Em 23 de fevereiro de 1981, um malfadado golpe de estado lembra à recente democracia dos fantasmas do autoritarismo presentes na delicada transição espanhola. Aliado à sensação de lentidão nas transformações sociais e no encaminhamento da transição para a democracia, o golpe agrava uma atmosfera geral que foi conhecida como *el desencanto*. A euforia sexual e política após a morte de Franco começa a ser obscurecida pelo desemprego crescente, corrupção e dívidas que acentuavam o questionamento da performance de Adolfo Suárez na condução da transição democrática. Elaborada no bojo de uma tensão permanente entre franquistas e anti-franquistas, a Constituição não satisfazia a autonomia demandada por bascos, catalães e galegos.

[8] O Congresso da Cultura Catalã em 1976 enfatiza em sua conclusão a necessidade urgente de uma normalização lingüística e cultural para enfrentar os danos da repressão da ditadura de Franco sobre a linguagem, identidade nacional e cultura catalães. Em 1980, recém-empossado no cargo que ocupa até hoje como presidente do governo autônomo (Generalitat) da Catalunya, Jordi Pujol cria o Departamento de Cultura para implementação do programa da normalização lingüistica e cultural. Para Josep-Anton Fernàndez, o Departamento "foi central para o dramático crescimento do mercado cultural desde então" (1995, 343). E o então Ministro da Cultura da Catalunha Joan Guitart destacava que "em assuntos culturais, Catalunha deveria eqüivaler a um estado" (1995, 343). Este uso da arte e cultura para promover a normalizacão e o resgate da identidade catalã bem como a descentralização administrativa das 19 autonomias representavam adições aos subsídios do Ministério da Cultura. O fim da censura e a profissionalização de grupos como Els Joglars, Comediants, La Cuadra de Sevilla (f. 196) e Dagoll Dagom (f. 1973, Barcelona) configuraram uma nova realidade para o teatro alternativo na Catalunha e Espanha. Os membros do *Teatro Independiente* começam a assumir postos no governo. Discutindo esta realidade alterada, um encontro nacional do TI em 1980 no El Escorial, perto de Madrid, propõe uma dissolução do movimento. No entanto, os parâmetros artísticos firmados pela primeira geração prevaleceram dentro da prática teatral espanhola após aquela data. Outras companhias catalães que continuam em cena como El Tricicle (fundado em 1979, Barcelona), La Cubana (f. 1980, Barcelona) ou Sémola Teatre (f. 1978, Barcelona) e a curta trajetória do La Fura descrita até aqui, ilustram isso.

Forat era outra colagem de cenas com uma noite no circo como leitmotiv. Após a usual *cercavila*, personagens circenses interagiam com a platéia em um picadeiro imaginário imitando uma noite no circo. Mais uma vez a companhia ridiculariza sua falta de excelência nas técnicas circenses de uma maneira cômica e relaxada. Entretanto, técnicas de pernas de pau, malabarismo, corda bamba e comer fogo estavam sendo melhor desenvolvidas, bem como o domínio de outros instrumentos musicais.

Entre 1980 e 1981, La Fura performa *Sercata*, *Patatús* e *Forat* mais de cem vezes. O grupo começa a ser regularmente contratado pela Anexa, principal agência de teatro de animação na Catalunha. Entretanto, a crescente demanda não casava com a inconstante e descontínua composição do ensemble. Entre *Patatús* e *Forat*, uma decisão de profissionalizar-se reduz a companhia a quatro membros, o trio de Moià e a atriz e saxofonista Mireia Tejero. Nesses dois primeiros anos, a composição do grupo podia variar de quatro a 15 membros. Esta composição mutante podia favorecer o contato, o aprendizado e troca com diferentes indivíduos de variadas disciplinas artísticas. Contudo, o grupo podia necessitar dos 14 atuantes da última produção, tendo só quatro disponíveis. Manter uma composição fixa era uma impossibilidade. Os atuantes aceitavam empregos fora do teatro e/ou trabalhos temporários com outros grupos para poder pagar suas contas. Isso significava constantes trocas, interrupções de processos de ensaios, reorganização de elenco, espaço e horário de ensaios, trabalhar novamente cenas etc. Este trabalho de Sísifo se repete dentro do La Fura até 1982 quando se firma a já citada composição estável de nove membros.

Correfocs e sua versão noturna, *Eletrofocs*, que estréia em 17 de agosto de 1982, são os dois primeiros trabalhos destes nove 215*fureros*. Os *correfocs* são rituais populares do solstício de verão e fazem parte das tradições populares catalães que foram resgatadas na abertura política e social do regime franquista na década de 1970. Essa parada eletrizante é uma festa para os sentidos, animada por demônios e dragões que manipulam e explodem vários tipos de engenhos pirotécnicos e fogo perigosamente perto dos espectadores. A emoção e o risco de cada um vai depender dos diferentes níveis de bravura e domínio técnico destes espectadores e diabos.

O *Correfocs* do La Fura era uma nova transformação de *Sercata* com uma clara influência da festa de rua catalã homônima. La Fura estava apropriando-se das tradições populares, especialmente seus demônios-animadores, fogo, pirotecnia, foguetes e buscapés para mover platéias por meio de suas apresentações. Esta estratégia festiva dos *correfocs* abria espaços no meio da platéia para ações cênicas rápidas. As explosões e o risco próximos à platéia eleva os níveis de adrenalina e as coreografias espontâneas do público e elenco.

A versão noturna, *Eletrofocs*, permite mais experimentos com pirotecnia e espetacularidade visual. Anjos em pernas de pau explodem foguetes acima do público. O risco para os atuantes está presente também no uso da corda bamba e na escalada de prédios ao redor da área da performance. Um carrinho de supermercado cheio de bombinhas estourando abre caminhos entre espectadores e espectadoras entusiasmados/as.

La Fura ensaiava seus primeiros tímidos passos distanciando-se do padrão dos Comediants e Joglars. Embora similar ao último trabalho do Comediants, *Dimonis* (1982), *Correfocs* era uma produção bastante humilde e menor se comparada à sofisticação da ocupação cênica de grandes espaços públicos, aos custos ou à excelência da maior experiência teatral dos/as atuantes em *Dimonis*. Entretanto, La Fura estava questionando sua própria prática e discutindo um necessário revigoramento do seu trabalho de animação. Tanto a elevação do risco nas apresentações quanto a partitura musical de suas apresentações diminuíam a timidez da tentativa de separação de um partido estético próprio, diferenciado do dominante no teatro de rua em Barcelona.

---

[9] Matéria não assinada, 'Festes Majors: plat fort de l'agost', *El Nou*, 21 de agosto de 1981, p. 28. A primeira citação do grupo na imprensa em 1979 se refere ao "escândalo" de um dos *fureros* ter sido visto urinando em Moià, o que levou ao cancelamento de uma apresentação de *Vida* na cidade. Matéria não assinada, 'El alcalde de Moià prohibe "La Fura dels Baus"', *El Periodico*, Barcelona, 15 de novembro de 1979, p. 12.

A maior experiência musical de Espuma, Padrisa e Blavà é complementada pela intuição, espontaneidade e talento dos outros *fureros* em experimentar musicalmente. Ao invés das sardanas catalães que usualmente acompanham os espetáculos de rua em Barcelona, La Fura mescla charlestons e rock, gravações e músicas folclóricas em rotações aceleradas. *Correfocs* e *Eletrofocs* misturam efeitos e sintetizadores com música ao vivo e percussão de instrumentos de sucata, aproximando-se da música de ruído (*noise music*) e música pós-industrial.[10] De acordo com Francesc Cerezzo, em *Eletrofocs* "a pirotecnia, o fogo mecânico, as chamas de gasolina e o ritmo mecânico-elétrico dos instrumentos de percussão se convertem em protagonistas" (1986, 55).

Eletrofocs marca as primeiras apresentações do grupo no II Festival de Teatro de Rua de Tàrrega, Catalunha em 1982. *Eletrofocs* e *Correfocs* são continuamente apresentados até o final de 1982 e parte de 1983, contabilizando mais de cem apresentações em espaços públicos urbanos e rurais, festas e carnavais. O aumento de apresentações atesta uma crescente aceitação do La Fura por parte do público catalão e das agências de animação. No entanto, o grupo busca uma reanimação de sua própria estética, discurso e performatividade.

Mantendo sua busca de uma identidade artística e após uma colaboração cênica para o *show* de Oriol Tramvia no Teatro Poliorama em janeiro de 1983, La Fura lança *Festival Fura Récords* em 14 de maio de 1983. Pela primeira vez o grupo inclui um supervisor externo, Victor Oller, almejando uma tessitura mais coesa das variadas contribuições dos membros do grupo. *Festival* era outra dramatização satírica de uma apresentação de circo, recompilando cenas cômicas e técnicas circenses mais aprimoradas pela composição estável dos *fureros*, que seguiram lapidando também jogos de improvisação com o público. Os personagens expõem uma diversidade urbana que inclui um maníaco sexual, um *yankee* chamado *Wes-kin-kaos* (*Veja-que-caos*, em trocadilho com a marca Westinghouse), um toureiro pirômano e um terrorista com uma bomba.

Durante a peça, os atores incentivam o público a tocar "os usualmente intocáveis atores", bem-humoradamente anunciando o ato como uma "benção" exclusiva de seus *shows*. É interessante frisar esta ação com a platéia e compará-la à dimensão – com outros humores – relacional que ela vai tomar na definição posterior da linguagem *furera*. A estética simpatizante do punk nos cortes de cabelos e roupas também atrai a curiosidade do público e aumenta uma diferenciação do padrão hippie de Comediants e outros grupos. O *Periódico* de Barcelona destaca em setembro de 1983 que "los *fellinianos* fureros se han consagrado definitivamente este verano como un gran grupo de animación tras recorrer mil y unas fiestas mayores por toda la geografia catalana. Originalidad poco común [...] aunque continúan como siempre, sin un duro [sem um centavo]".[11] Em resposta aos persistentes problemas econômicos e canalizando a energia criativa da pretendida reanimação, *Mòbil Xoc* (*Choque móvel*) é desenvolvido.

O novo trabalho é pensado para o III Festival de Teatro de Rua de Tàrrega. De acordo com os *fureros* em entrevistas com o autor, a participação do La Fura na edição anterior do Festival com *Eletrofocs* não motivou os organizadores Xavier Fàbregas e os Comediants a convidar o grupo. A insistência dos *fureros* conseguiu, no entanto, uma apresentação não renumerada, agendada para o dia 12 de setembro de 1983.

---

[10] Nas primeiras décadas do século XX, os futuristas italianos Russolo e Balilla Pratella propunham compor uma *noise music*, com instrumentos musicais e sons, ruídos e manipulação sonora de objetos. Desde o final da década de 1970, a música pós-industrial que mescla instrumentos, sons de objetos e novas tecnologias pode ser vista como uma continuidade da proposta futurista.

[11] Josep Vilar Grébola, La marcha de La Fura dels Baus recorre toda Catalunya, *El Periódico*, 1 de setembro de 1983, p. 11.

Uma estridente sirene inicia *Mòbil Xoc*, com a chegada dos atores num furgão invadindo o espaço do público imitando uma batida policial. O autoritarismo dos policiais é ridicularizado por ações e *gags* em tempo acelerado de filmes de cinema mudo, acompanhadas por jazz e "música *swing* de New Orleans", segundo Miki Espuma. Um *furero* porta um canhão que dispara foguetes e confetes, enquanto outro tem uma maleta de executivo cheia de fogos de artifício explodindo. Os dois abrem caminhos entre os espectadores/as, movendo-os e integrando-os à performance.

Com o público reunido, fogos de artifício anunciam novas cenas. São cenas curtas. Em uma delas, *Furol* é anunciado como um produto que pode lavar e consertar qualquer coisa. Parodiando o desejo popular da limpeza dos hábitos autoritários e da corrupção administrativa do país na transição democrática, outro performador entra na máquina *Wes-kin-kaos* para testar o produto e a própria limpeza. Efeitos pirotécnicos simulam a explosão da máquina e imitações de partes do corpo do atuante escondido voam pelos ares. Novos efeitos pirotécnicos e um performador passa com pernas de pau, em chamas, enquanto outro desce pela fachada lateral do campanário de uma igreja próxima, com uma máquina de fumaça presa às costas.

Mòbil Xoc termina com um porco vivo com asas sendo descido das varandas mais altas ao redor da praça, direto para o interior da máquina de lavar. Nos terraços, garotas jogam sobre o público mil diminutas moedas de uma peseta. Além de criticar o consumismo, este *gran-finale* também aludia à apresentação não paga, segundo os *fureros* entrevistados pelo autor. Uma grande bola-olho é jogada para a platéia. Os jogos da platéia com a bola repete prática de concertos de rock e funciona como um momento interativo final de *Mòbil Xoc*.

Para Jordi Coca, *Mòbil Xoc* ou o '*punkero* La Fura dels Baus' foi um destaque no III Festival, sobressaindo-se das outras 'bandas e paradas barulhentas e espetaculares.'[12] Após o festival, Francesc Cerezzo criticou todos os grupos de teatro de rua presentes no Festival – excluindo La Fura – por falta de inovação, já que 'todos fazem o mesmo: as mesmas bandas, que tocavam a mesma música [...] demonstradores de técnicas de circo' (1983, 52). *Mòbil Xoc* havia acentuado diferenças estéticas entre o La Fura e o teatro de rua barcelonês e também a continuidade de uma crescente resposta por parte do público e da crítica. Motivados por esta recepção, Pep Gatell e Álex Ollè partem para Sitges (cidade litorânea catalã, 20 minutos de trem de Barcelona) para tentar apresentações de *Mòbil Xoc* no vindouro XVI Festival de Sitges.

O grupo consegue marcar apresentações de *Mòbil Xoc* nas ruas de Sitges e um novo trabalho inexistente (*Accions*) para ser apresentado em uma passagem de pedestres de uma estação ferroviária na cidade. Um *brainstorming in situ* de Gatell e Ollè sobre como aquela passagem de pedestres em Sitges poderia ser ocupada por ações cênicas inicia o processo de concepção de *Accions*. A estréia em outubro de 1983 detona o segundo período do La Fura e esta nova fase transfere os *fureros* das intervenções em ruas catalães para ações entre/abaixo/com /acima espectadores/as espalhadas/os em palcos não convencionais em quatro diferente continentes.[13] Isso claramente avança os limites e objetivos deste artigo.

Este artigo reconhece a ruptura entre períodos que *Accions* representa, mas discorda da suposta falta de relação entre eles. Menosprezar a pré-história do grupo e seus anos nas ruas é ignorar onde e quando parte significativa da formação dos membros do grupo e elementos da linguagem *furera* se desenvolveram. A formação do La Fura foi na escola da rua, com seus testes impiedosos, que demandam concentração interna e periférica equilibradas com improvisação e forma física para evitar a dispersão da platéia e conviver com as diferentes interrupções externas.[14] Nas ruas das cidades grandes e nas ruas entre as pequenas cidades e vilas da Catalunha, La Fura encontrou professores/as, aventuras, talentos, técnicas, tradições, experimentos. Em entrevista com o autor, Pep Gatell destaca como uma parte fundamental do processo autodidata do La Fura, a importância da participação ativa, espontânea e anárquica das crianças.[15] A interdisciplinaridade artística alcançada pelo grupo também tem direta relação com as diversas composições artisticamente multidisciplinares do La Fura em seus primeiros anos e os variados públicos que as assistiram. Na rua, os *fureros* testemunhavam as habilidades e idéias de outros/as artistas e "competidores", comparando e avaliando suas próprias necessidades de desenvolvimento técnico e criativo.

---

[12] COCA, Jordi. "Els Comediants y Jean Marc Peytain cierran en Tàrrega la III Fira del Teatre al Carrer". In: *El País*, 14 de setembro de 1983, p. 25.

[13] A movimentação artística e performática da *movida madrileña* parodia e questiona o *desencanto*, articulando defamiliarizações de códigos artísticos, sociais e culturais espanhóis na década de 1980, que vai se caracterizar, segundo Vicente Verdú, por 'la velocidad y las mixturas, la combinación, los injertos, la inseminación artificial, los transplantes, el mestizaje' (1999, 638). Em outubro de 1983, o Partido Socialista Trabalhador Espanhol (PSOE) e Felipe González completam um ano de governo, eleitos pelo povo espanhol. Nos primeiros anos da década, os procedimentos para poder integrar a União Européia continuam motivando transformações na sociedade e cultura espanholas.

A competição com as interferências externas à obra apresentada em espaços abertos e públicos motiva jogos diretos com os/as espectadores/as. O atuante trabalha constantemente com suas reservas energéticas, buscando o gesto ou o truque certo ou o som apropriado que resgate a atenção do público, dentro dos objetivos do trabalho e as contingências do espaço e do momento. O treinamento por quatro anos com esta prática de ligação direta com o público ao redor de suas ações cênicas foi fundamental para a característica relacional da linguagem *furera*, talvez a mais marcante do teatro do La Fura.

A falta de barreiras espaciais e físicas entre atuante e espectador, palco e platéia, demandam decisões morais, artísticas e físicas ágeis, continuamente, por parte do público e dos atuantes. Durante toda a fase passada nas ruas, La Fura lapidou sua prontidão técnica e criativa com as variadas condições, contingências e circunstâncias de diversos espaços e platéias. Entre os novos atuantes da linguagem *furera*, a falta deste treinamento incomparável que a escola da rua pode proporcionar representa uma defasagem que sobe o potencial de acidentes nas atuais performances artísticas da linguagem *furera*. Nas ruas e na trilogia, os *fureros* fundadores estavam fundamentando sua prática posterior do jogo com o risco calculado e o caos organizado.

Embora seus métodos de trabalhos cambiem durante a década de 1980, a companhia mantém características metodológicas durante a década toda em muito semelhantes ao período de teatro de rua. Um período inicial de coleta e exposição de *insights*, temas, interesses e materiais era seguido pela improvisação e experimentação com os materiais e discussões. Sessões posteriores continuam lapidando esse material, selecionando ações e cenas até chegar em ordens de ações a serem trabalhadas até primeiras seqüências. Uma penúltima etapa era negociada *in situ*, experimentando a obra dentro de cada espaço, com suas vantagens e desvantagens específicas. A última fase era a experimentação com/abaixo/acima/entre os/as espectadores/as, que por sua vez iniciava um *work-in-progress* contínuo.

Não é exagero supor que durante a pré-história nas ruas, a diversidade de condições de encenação em variados tipos de palcos ou locações cênicas e as distintas platéias com suas diversas performances durante a ação artística certamente ativaram um treinamento espacial e relacional especial. Antes de *Accions*, os *fureros* já estavam cansados das ruas, mas tampouco queriam carreiras em palcos italianos ou no teatro convencional. Fora de edifícios construídos com o objetivo de exibir teatro, La Fura também insistia em não se alinhar com diversas associações possíveis entre estes teatros e passividade, conformismo, realismo naturalista, hegemonia da palavra etc.

O *studium* e a disciplinaridade artisticamente cruzada nas ruas catalães da primeira fase do La Fura fermentaram um *punctum* artisticamente interdisciplinar e um ácido criticismo da contemporaneidade nas produções da linguagem *furera*. As ricas tradições populares das *festes catalanes y fiestas de España* são mescladas com concertos de rock, reteatralizações de *performance art* e *butoh*. Público e obra são enclausurados em espaços encontrados, fechados, subterrâneos. Mas as ruas continuam sendo um espaço de oxigenação para os *fureros*.[16] Estacionado em ruas catalães, o *Furamòvil* (1999-2000), ônibus-espetáculo (objeto interativo/instalação-jogo) desenvolvido por Pere Tantinyà é outro exemplo da busca do grupo catalão de outros caminhos para performar artisticamente suas relações com as aventuras humanas.

---

[14] No Brasil, o teatro de rua é de igual importância para grupos que estão firmando uma visibilidade internacional, como Galpão de Belo Horizonte ou o Circo Teatro Udigrudi de Brasília. Os franceses Royal de Luxe e Generik Vapeur, os sulistas brasileiros do (E)xperiência subterrânea, *Ói Nóis Aqui Traveiz* ou Fa-Ze-Dô, o XPTO de São Paulo e/ou o Hierofante, Carlinhos Babau, Ari Parrarayos e o Esquadrão da Vida da capital brasileira são outros exemplos de estudantes e mestres da escola das ruas e também mostras de diferentes possibilidades de teatros de ruas.

[15] Barcelona, 29 de abril de 1998.

Neste final de setembro de 2002, a estréia de *ATA 25* no dia 13 de setembro é a mais recente em relação à finalização deste artigo. Pep Gatell dirigiu os mais de 50 participantes (incluindo um grupo espeleológico) em ações cênicas e instalações espalhadas nas escavações arqueológicas de Atapuerca, para uma platéia de mil pessoas que se movia entre as instalações naquele sítio arqueológico espanhol. Este artigo adentra as cavernas pré-históricas do La Fura e reencontra a carroça-palco da primeira turnê do grupo puxada pela mula branca através das velhas cidades e vilas catalães. Isso se perde na memória. Mais nítidas memórias são as passagens do ensemble catalão por festivais de rock, ópera e cinema, bienais de artes visuais, mega-eventos, congressos e debates em diferentes continentes. E os caminhos incluem as vias virtuais supermodernas da rede e da vídeoconferência são as novas rotas itinerantes do grupo e seu teatro digital. La Fura firma uma trajetória teatral única, onde a rua e o teatro representam partes fundamentais na concretização de uma linguagem cênica própria e contundente.

Referência bibliográfica

AMARAL, Marina e outros. *Todo mundo tem que viver uma grande paixão e uma possibilidade de revolução*, entrevista com Marilena Chauí", *Caros Amigos*, 29. (1999), p. 22-8

---

[16] Seja em experimentações com publicidade para Pepsi (*Perpsiclope*, Barcelona, 1996) ou Peugeot (Buenos Aires, 2001), em performances para eventos públicos como celebração de aniversário de cidades (*Madona Sicarta*, Lloret del Mar, Catalunha, 2002), abertura de Expo (*Inana & Sons*, Hamburgo, 2000), ou passagem de réveillon (*L'Home del Mil·leni*, Barcelona 1999/2000). No momento de finalização deste artigo, o grupo está negociando a remontagem de *L'Home* na abertura do próximo Fórum Social de Porto Alegre em 2003.

CEREZZO, Francesc. *Tàrrega III Fira de teatre al carrer*. Serra D'Or, 290, 1983, p. 51-2.

—. *Accions i la Fura dels Baus*. Estudis Escènics, 28, 1986, p. 53-88.

ERVEN, Eugène van. *The Radical People's Theatre*. Bloomington e Indiana: Indiana University Press, 1988.

FERNÀNDEZ, Josep-Anton. "Becoming Normal: Cultural Production and Cultural Policy in Catalonia". In: GRAHAM, Helen e LABANYI, Jo (eds.). *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 342-6.

GALLÉN, Enric. "Catalan Theatrical Life: 1939-1993". In: GEORGE, David e LONDON, John (eds.). *Contemporary Catalan Theatre: Na Introduction*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1996, p. 19-42.

QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. *Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)*. Tese de Ph.D, University of London, janeiro de 2001.

SAUMELL, Mercè. *Performance Groups in Catalonia*. In: George e London (1996), p. 103-28.

—. "Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre". Trad. Jill Pythian e Maria M. Delgado. In: DELGADO, Maria (ed.). Spanish Theatre 1920-1995, Strategies of Protest and Imagination. *Contemporary Theatre Review*, 7.2-4, 1998, v. 4, p. 1-30.

TORRE, Albert de la. *La Fura dels Baus*. Barcelona: Alter Pirene, 1992.

TORRES, Alberto Fernández (ed.). *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

Os autores

Lidia Kosovski

Cenógrafa, Professora do Departamento de cenografia e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ.

André Carreira

Diretor teatral, Professor do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC. Doutor em Teatro pela Universidad de Buenos Aires. Presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) 2002/2004.

Ricardo Brügger Cardoso

Arquiteto Urbanista. Mestre em Urbanismo (PROURB/FAU/UFRJ) e Doutorando em Teatro pela UNIRIO.

Amir Haddad

Diretor Teatral e Membro do Grupo Ta na Rua.

Paulo Merisio

Ator, Cenógrafo, Professor do Departamento de Música e Artes Cênicas da UFU. Mestre e Doutorando em Teatro pela UNIRIO.

Denise Espírito Santo

Professora do Instituto de Artes da UERJ e do Curso de Artes Visuais da UBM. Doutora em Literatura Brasileira pela UERJ. Publicou em 2000 o livro "Poemas de Corpo-Santo" pela Editora Contra Capa, Rio de Janeiro.

Ana Carneiro

Atriz, Professora do Departamento de Música e Artes Cênicas da UFU. Mestre em Teatro pela UNIRIO. Membro do Grupo Tá na Rua dos inícios de sua fundação (1976) a 2002.

Lindolfo Amaral

Ator do Grupo Imbuaça. Mestrando em Artes Cênicas pela UFBA.

Rosyane Trotta

Diretora Teatral. Mestre e Doutoranda em Teatro pela UNIRIO.

Narciso Telles

Ator, Professor do Departamento de Música e Artes Cênicas da UFU. Mestre e Doutorando em Teatro pela UNIRIO.

Luciana Gonçalves de Carvalho

Pesquisadora da FUNARTE. Mestre e Doutoranda em Sociologia pelo IFCS/UFRJ.

Fernando Villar

Diretor Teatral, Professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Doutor em Teatro pela University of London.

Ana Carneiro é atriz, professora do Departamento de Música e Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais na Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Teatro pela UNIRIO. Participante do Grupo de Teatro Tá na Rua (RJ) dos inícios de sua fundação (1976) a 2002.

Narciso Telles é ator, professor do Departamento de Música e Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais na Universidade Federal de Uberlândia. Mestre e Doutorando em Teatro pela UNIRIO. Autor do livro *O Teatro que caminha pelas ruas*. São Paulo: Nativa, 2002.